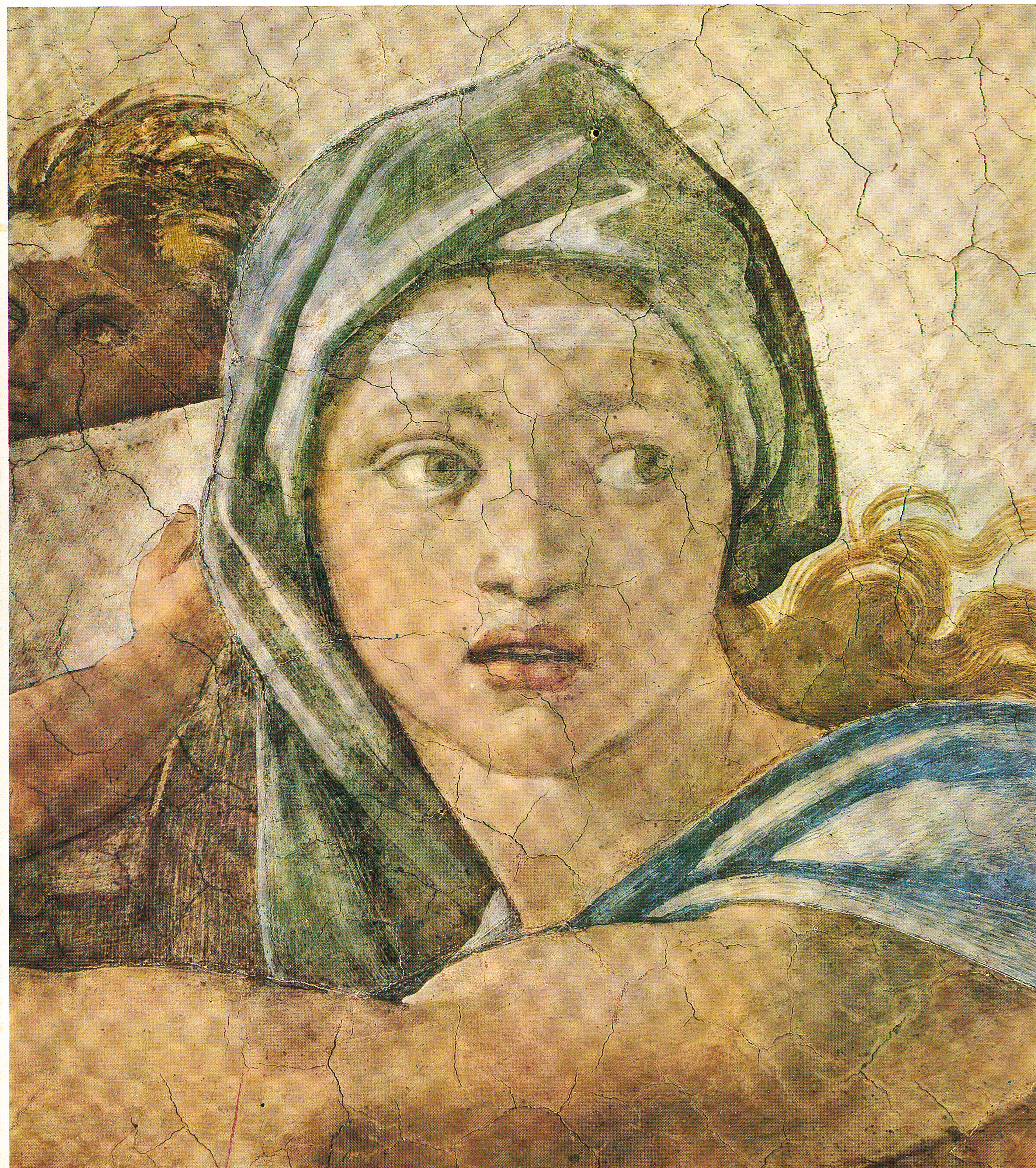
ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

45

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Μιχαήλ Άγγελος



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Μιχαὴλ Ἄγγελος

Ο ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ γεννήθηκε στὶς 6 Μαρτίου 1475 στὸ Καπρέζε τῆς ἐπαρχίας Καζεντίνο. Πατέρας του ἦταν ὁ Λουντοβίκο Μπουοναρρότι Σιμόνι καὶ μητέρα του ἡ Φραντσέσκα ντὶ Νέρι. Παρακινημένος ἀπὸ τὸν πατέρα του ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος στρέφεται στὶς ἀνθρωπιστικὲς σπουδές, μὲ τὴν καθοδήγηση τοῦ Φραντσέσκο ντὰ Οὐρμπίνο. Ἀλλὰ πολὺ γρήγορα δείχνει τὴν κλίση του στὸ σχέδιο· γίνεται φίλος μὲ τὸν Φραντσέσκο Γκρανάτσι καὶ στὰ 1488 μπαίνει στὴ σχολὴ τοῦ Γκιρλαντάγιο, παρὰ τὴν ἀντίθετη πατρικὴ γνώμη, μ' ἕνα συμφωνητικὸ ποὺ τὸν δεσμεύει γιὰ τρία χρόνια. Ἀλλὰ ἕνα χρόνο ἀργότερα ἐγκαταλείπει τὸ ἐργαστήρι τοῦ Φλωρεντινοῦ δασκάλου καὶ πηγαίνει στὴν ἐλεύθερη σχολὴ γλυπτικῆς καὶ ἀντιγραφῆς ἀρχαίων ἔργων ποὺ εἶχε ἱδρύσει στοὺς κήπους τοῦ Ἁγίου Μάρκου ὁ Λορέντσο τῶν Μεδίκων, βάζοντας ἐπικεφαλῆς τὸ γλύπτη Μπερτόλντο, μαθητὴ τοῦ Ντονατέλλο.

Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος προκαλεῖ τὴν προσοχὴ τοῦ Λορέντσο τοῦ Μεγαλοπρεπῆ καὶ γίνεται δεκτὸς στὸ παλάτι του, ὅπου συναναστρέφεται τοὺς μεγάλους οὐμανιστὲς Μαρσίλιο Φιτσίνο, Πίκο ντέλλα Μιράντολα, Πολιτσιάνο, καὶ βρίσκει τὴν εὐκαιρία νὰ πλουτίσῃ τὴν καλλιέργειά του. Στὴν αὐλὴ τῶν Μεδίκων κάνει τὰ πρῶτα του γλυπτά, τὴ Μάχη τῶν Κενταύρων καὶ τῶν Λαπιθῶν καὶ τὴν Παναγία τῆς Σκάλας. Στὰ 1494, φοβισμένος ἀπὸ τὶς διαδόσεις γιὰ τὴν προσεχῆ πτώση τῶν Μεδίκων, καταφεύγει στὴ Βολωνία. Πραγματικά, τὸ Νοέμβριο τῆς ἴδιας χρονιᾶς ὁ Κάρολος Η' μπαίνει στὴ Φλωρεντία. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος στὸ μεταξύ, ἐκτὸς ἀπὸ ἕνα πολὺ σύντομο ταξίδι στὴ Βενετία, μένει στὴ Βολωνία κάπου ἕνα χρόνο, φιλοξενούμενος τοῦ Τζιανφραντσέσκο Ἀλντοβράντι. Σ' αὐτὸ τὸ διάστημα ἀφιερώνεται σὲ φιλολογικὲς σπουδὲς καὶ στὴν ὁλοκλήρωση τῆς γλυπτικῆς διακόσμησης τοῦ τάφου τοῦ Ἁγίου Δομινίκου. Μετὰ τὴν παλινόρθωση τῆς Φλωρεντινῆς Δημοκρατίας ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ἐπιστρέφει καὶ παρακολουθεῖ μὲ ἐνδιαφέρον τὰ κηρύγματα τοῦ Σαβοναρόλα. Ξαναφεύγει ὅμως σύντομα: τὸ 1496 βρίσκεται στὴ Ρώμη. Ἐκεῖ, προστατευόμενος τοῦ Γιάκοπο Γκάλλι, ποὺ τοῦ ἀγοράζει τὸ μαρμάρινο Βάκχο, ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος παίρνει τὴν πρώτη του σημαν-

1



ANNA FORLANI

Μιχαὴλ Ἄγγελος


2

τικὴ παραγγελία: τὴν Πιετὰ *τοῦ Ἁγίου Πέτρου, ποὺ τὴ φιλοτέχνησε στὰ 1498 - 1499. Τὸ 1501 βρίσκεται ξανὰ στὴ Φλωρεντία καὶ ἀρχίζει γι' αὐτὸν μιὰ περίοδος ἐντατικῆς δραστηριότητας: στὸν τομέα τῆς γλυπτικῆς δημιουργεῖ τὸ* Δαυΐδ, *σύμβολο τῆς φλωρεντινῆς ἐλευθερίας, ποὺ στήθηκε τὸ 1504 στὴν πλατεία τῆς Σινιορία, καὶ κάνει τὶς σπουδὲς τῶν* Ἀποστόλων *γιὰ τὸν καθεδρικὸ ναό· στὸν τομέα τῆς ζωγραφικῆς ἑτοιμάζει τὸ μεγάλο προσχέδιο γιὰ τὴ* Μάχη τῆς Κασσίνα, *παραγγελία τοῦ κυβερνήτη τοῦ φλωρεντινοῦ κράτους Πιὲρ Σοντερίνι, ποὺ εἶχε ἀναθέσει καὶ στὸ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι τὴ* Μάχη τοῦ Ἀνγκιάρι· *ἑτοιμάζει ἀκόμα τὸ λεγόμενο* Κυκλικὸ Πίνακα Ντόνι (Tondo Doni). *Τὸ Μάρτιο τοῦ 1505 ὁ πάπας Ἰούλιος Β' καλεῖ τὸν καλλιτέχνη στὴ Ρώμη γιὰ νὰ τοῦ ἀναθέσῃ τὸ ταφικό του μνημεῖο· ἀρχίζει τότε μιὰ περιπέτεια ἀλλεπάλληλων συγκρούσεων ἀνάμεσα στὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο, τὸν ποντίφικα καὶ τοὺς διαδόχους του, ποὺ θὰ τελειώσῃ μόνο στὰ 1545, μὲ τὴν πραγματοποίηση ἑνὸς μνημείου ἀρκετὰ περιορισμένου σὲ σύγκριση μὲ τὸ ἀρχικὸ μεγαλόπρεπο σχέδιο. Ἡ ἐξέλιξη αὐτὴ λύπησε τόσο πολὺ τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο, ὥστε τὴ χαρακτήρισε «ταφικὴ τραγωδία». Στὸ μεταξὺ οἱ ὑποχρεώσεις του, ποὺ αὐξάνουν ὁλοένα, ἀναγκάζουν τὸν καλλιτέχνη νὰ μετακινῆται συνεχῶς ἀνάμεσα στὴ Φλωρεντία, τὴ Ρώμη, τὴν Καρράρα καὶ τὴν Πιετρασάντα, ὅπου ἐπιβλέπει τὴ λατόμευση καὶ διαλέγει τὸ μάρμαρο γιὰ τὰ γλυπτά του. Τὸ Μάιο τοῦ 1508, μετὰ ἀπὸ μιὰ ἔντονη ρήξη μὲ τὸν πάπα Ἰούλιο Β' καὶ τὴ συμφιλίωση ποὺ ἀκολούθησε, ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ὑπογράφει τὴ συμφωνία γιὰ τὴ διακόσμηση τῆς ὀροφῆς τῆς Καπέλλα Σιξτίνα. Ἀφοσιώνεται σ' αὐτὸ τὸ ἔργο χωρὶς διακοπὴ καὶ μὲ μεγάλο πάθος ἀπὸ τὸ καλοκαίρι τῆς χρονιᾶς αὐτῆς ὡς τὸ 1512. Πάντα ἀπασχολημένος μὲ τὸν τάφο τοῦ Ἰουλίου Β', γιὰ τὸν ὁποῖο τελειώνει τοὺς* Σκλάβους (ἢ Αἰχμάλωτους) *τοῦ Λούβρου καὶ τῆς Ἀκαδημίας τῆς Φλωρεντίας καθὼς καὶ τὸ* Μωυσῆ, *δουλεύει παράλληλα καὶ ἄλλα πράγματα: τὴν πρόσοψη τοῦ Ἁγίου Λαυρεντίου, τοὺς τάφους τῶν Μεδίκων, τὸ* Χριστὸ *τῆς ἐκκλησίας Σάντα Μαρία σόπρα Μινέρβα. Τὸ φθινόπωρο τοῦ 1524 ὁ νέος πάπας Κλήμης Ζ' τῶν Μεδίκων ἀναθέτει στὸν καλλιτέχνη τὶς ἐργασίες γιὰ τὴ Λαυρεντιανὴ Βιβλιοθήκη, μὲ τὴν ὑποχρέωση νὰ συνεχίσῃ ταυτόχρονα τὰ ἔργα τῶν τάφων, ποὺ εἶχαν ἀρχίσει τὸ 1521 καὶ τελείωσαν μόνο τὸ 1534, τὴ χρονιὰ ποὺ ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ἐγκαταστάθηκε ὁριστικὰ στὴ Ρώμη.*

Γύρω στὸ Σεπτέμβριο τοῦ 1534 γίνονται οἱ πρῶτες διαπραγματεύσεις γιὰ τὴ Δευτέρα Παρουσία, *τὴν τοιχογραφία γιὰ τὸν τοῖχο τοῦ βωμοῦ τῆς Καπέλλα Σιξτίνα. Αὐτὸ τὸ ἔργο, ποὺ ἔμελλε ν' ἀποκτήσῃ τόση φήμη καὶ νὰ ξεσηκώσῃ τόσο θόρυβο, ὁλοκληρώθηκε στὰ 1541. Στὴν περίοδο αὐτὴ τὰ γεγονότα τῆς ἰδιωτικῆς ζωῆς τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου καθρεφτίζονται καὶ στὴν τέχνη του, πάνω ἀπ' ὅλα ἡ φιλία του μὲ τὸ νεαρὸ Τομμάζο ντὲ Καβαλιέρι, ποὺ τοῦ ἀφιερώνει ποιήματα καὶ σχέδια, καθὼς καὶ ὁ ἔρωτάς του γιὰ τὴν ποιήτρια Βιττόρια Κολόννα, μαρκησία τῆς Πεσκάρα, ποὺ τὸν μυεῖ στὰ προβλήματα τῆς Μεταρρύθμισης καὶ στὶς ἰδέες τοῦ κύκλου τοῦ Βαλντές. Ἀνάμεσα στὰ 1542 καὶ 1550, πάντα στὸ Βατικανό, ὁ καλλιτέχνης ἀσχολεῖται μὲ τὶς τοιχογραφίες τῆς Καπέλλα Παολίνα, καθὼς καὶ μὲ ἀρχιτεκτονικὰ ἔργα, ὅπως ἡ κατασκευὴ τοῦ Παλάτσο Φαρνέζε, ἡ διαμόρφωση τοῦ Καπιτωλίου καί, πάνω ἀπ' ὅλα, οἱ ἐργασίες γιὰ τὸν Ἅγιο Πέτρο, ποὺ τοῦ εἶχε ἀναθέσει ὁ Παῦλος Γ' στὰ 1547. Ἀκόμα δουλεύει διάφορα γλυπτά, ἀπὸ τὴν* Πιετὰ *τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Φλωρεντίας (1555) ὡς τὴν τελευταία καὶ ἀσυμπλήρωτη* Πιετὰ Ρονταvίνι.

Ἀπὸ τὸν καιρὸ ἀκόμα ποὺ ζοῦσε, οἱ σύγχρονοί του τὸν τίμησαν σὰν τὸ μεγαλύτερο καλλιτέχνη ὅλων τῶν ἐποχῶν· ἡ ἐπιρροή του στὴν τέχνη τοῦ αἰώνα του ἦταν πολὺ μεγάλη. Ἔχοντας ἐμπνεύσει ἀνεπιφύλακτο θαυμασμὸ σὲ μερικούς, μίσος σὲ ἄλλους, τιμημένος ἀπὸ πάπες, αὐτοκράτορες, πρίγκιπες καὶ ποιητές, ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος πέθανε στὶς 18 Φεβρουαρίου 1564. Ὁ Βαζάρι ἀναφέρει ὅτι «ἔχοντας πλήρη συνείδηση ἔκανε διαθήκη μὲ τρεῖς φράσεις, πὼς ἄφηνε τὴν ψυχή του στὰ χέρια τοῦ Θεοῦ, τὸ σῶμα του στὴ γῆ καὶ τὰ πράγματά του στοὺς πιὸ κοντινοὺς συγγενεῖς του».

Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά: Γ. ΠΛΟΥΜΙΔΗΣ

STEFANO BOTTARI

Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος στὴν Καπέλλα Σιξτίνα

Η ΚΑΠΕΛΛΑ ΣΙΞΤΙΝΑ, τὸ περίφημο παρεκκλήσι ὅπου βρίσκεται συγκεντρωμένο τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου, χτίστηκε ἀνάμεσα στὰ 1473 καὶ 1477 γιὰ λογαριασμὸ τοῦ πάπα Σίξτου Δ΄ τῆς οἰκογένειας ντέλλα Ρόβερε. Ἀρχιτέκτονας ἦταν ὁ Τζιοβαννίνο ντεὶ Ντόλτσι. Τὸ παρεκκλήσι διακοσμήθηκε συστηματικὰ ἀπὸ μιὰ σειρὰ μεγάλους ζωγράφους — ἀνάμεσά τους ὁ Μποττιτσέλλι, ὁ Γκιρλαντάγιο, ὁ Σινιορέλλι, ὁ Περουτζίνο, ὁ Πιντουρίκκιο -- καὶ ἐγκαινιάστηκε στὶς 15 Αὐγούστου 1483. Τὴν τεράστια φήμη του ὡστόσο τὴ χρωστάει στὶς τοιχογραφίες τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου. Ὁ τελευταῖος ἄρχισε ἀπὸ τὴ θολωτὴ ὀροφὴ τοῦ παρεκκλησιοῦ: τὴ σκέπασε ὁλόκληρη μὲ τοιχογραφίες, ποὺ ἀντικατέστησαν τὴν ἀρχικὴ διακόσμηση. Ἔπειτα, κάπου εἰκοσιπέντε χρόνια ἀργότερα, ζωγράφισε στὸν τοῖχο τοῦ βάθους, πίσω ἀπὸ τὸ βωμό, τὴ *Δευτέρα Παρουσία,* ποὺ κι αὐτὴ ἀντικατέστησε τὴν ἀρχικὴ διακόσμηση.

Ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς ἱερῆς ἐπισημότητας ποὺ εἶχε τὸ παρεκλήσι στὴν ἀρχική του μορφὴ προερχόταν κυρίως ἀπὸ τὶς τεράστιες διαστάσεις του (μιὰ μεγάλη ὀρθογώνια αἴθουσα μὲ 40,50 μέτρα μῆκος, 13,20 μέτρα πλάτος καὶ 20,70 μέτρα ὕψος) καὶ ἀπὸ τὴν ὑποδειγματικὴ διαύγεια τῆς διακόσμησής του, ποὺ ἦταν ὅλο γαλήνη καὶ ἁρμονία. Οἱ ψηλοὶ τοῖχοι χωρίζονται σὲ τρεῖς ζῶνες ἀπὸ ἕνα σύστημα παραστάδων καὶ γείσων. Τὸ ἐπάνω γεῖσο ἐξέχει περισσότερο, σχηματίζοντας ἕναν ἐσωτερικὸ ἐξώστη ποὺ ἐπιτρέπει τὴν πρόσβαση στὰ μεγάλα παράθυρα τοῦ παρεκκλησιοῦ.

Στὴν ψηλότερη ζώνη, ἀνάμεσα στὰ παράθυρα, ὑπῆρχαν τριανταμία κόγχες· στὴν κάθε κόγχη ἦταν ζωγραφισμένη καὶ ἡ μορφὴ ἑνὸς πάπα· ὅλοι σχεδὸν οἱ πάπες ἦταν μάρτυρες τῆς πρώτης χριστιανικῆς περιόδου. Στὴν ἀρχὴ τῆς σειρᾶς, στὸν τοῖχο τοῦ βωμοῦ, ἦταν ζωγραφισμένος ὁ Χριστός. Ἀπὸ τὶς μορφὲς αὐτὲς σήμερα σώζονται μονάχα εἰκοσιοχτώ. Ὁ Χριστὸς καὶ τρεῖς πάπες στὸν τοῖχο τοῦ βωμοῦ καταστράφηκαν καὶ τὰ δυὸ παράθυρα τοῦ τοίχου φράχτηκαν, γιὰ νὰ γίνῃ ἡ *Δευτέρα Παρουσία.*

Στὰ διάχωρα ποὺ δημιουργοῦν οἱ παραστάδες στὴ μεσαία ζώνη εἶχαν ζωγραφιστῆ δεκαέξι μεγάλες σκηνές, ποὺ ξεκινοῦσαν ἀπ᾿ τὸν τοῖχο τοῦ βωμοῦ: ὀχτὼ ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη (σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Μωυσῆ) καὶ ὀχτὼ ἀπὸ τὴν Καινὴ Διαθήκη (σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Χριστοῦ). Ἀπὸ τὶς σκηνὲς αὐτὲς σήμερα σώζονται μόνο δώδεκα στοὺς μακριοὺς τοίχους τοῦ παρεκκλησιοῦ. Στὴν κάτω ζώνη εἶναι ζωγραφισμένα παραπετάσματα: ἐκεῖ πάνω ἦταν ἄλλοτε ἁπλωμένες οἱ ταπισερὶ τοῦ Ραφαήλ.

Στὸν τοῖχο τοῦ βάθους, πάνω ἀπ᾿ τὸ ὕψος τοῦ βωμοῦ, εἶχε ζωγραφίσει ὁ Περουτζίνο τὴν *Ἀνάληψη τῆς Θεοτόκου,* ποὺ σ᾿ αὐτὴν εἶχε ἀφιερωθῆ τὸ παρεκκλήσι. Τὸ ἔργο αὐτὸ ὁ Βαζάρι τὸ ἀναφέρει σὰν «πίνακα πάνω στὸν τοῖχο». Ἡ ἔκφραση εἶναι διφορούμενη, γιατὶ μπορεῖ νὰ σημαίνῃ εἴτε ἀληθινὸ πίνακα εἴτε τοιχογραφία μὲ ζωγραφιστὸ πλαίσιο. Πρὶν ἀπὸ τὴν παρέμβαση τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου τὸ σύνολο τὸ συμπλήρωνε ἡ διακόσμηση τοῦ θόλου, ἕνας γαλάζιος οὐρανὸς μὲ χρυσὰ ἀστέρια ποὺ φαινόταν νὰ μετεωρίζεται πάνω ἀπὸ τὸ παρεκκλήσι. Ἔτσι ἡ γαλήνη τοῦ συνόλου κορυφωνόταν στὴ λάμψη τοῦ ἔναστρου οὐρανοῦ. Τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς διακόσμησης, γνωστὸ ἀπὸ τὴν πρώτη χριστιανικὴ ἐποχή, τὸ συνέλαβε καὶ τὸ πραγματοποίησε ὁ Πιερματτέο ντ᾿ Ἀμέλια.

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου στὸ θόλο τῆς Καπέλλα Σιξτίνα ἀπόκτησαν θερμοὺς θαυμαστὲς πρὶν ἀκόμα τελειώσουν. Οἱ πρῶτοι ποὺ τὶς σχολίασαν ἦταν ὁ Ἀντόνιο Μπίλλι καὶ ὁ Τζιόβιο· αὐτοὶ ἐπισήμαναν πρῶτοι ὁρισμένα πράγματα ποὺ σ᾿ αὐτὰ θὰ ἐπιμείνῃ μετὰ καὶ ὁ Βαζάρι: τὸ μεγαλεῖο τοῦ ἔργου, παρ᾿ ὅλο τὸ λίγο καιρὸ ποὺ πῆρε ἡ πραγματοποίησή του, τὶς πρακτικὲς καὶ τεχνικὲς δυσκολίες ποὺ συνάντησε ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος.



3

Ἀλλὰ στὰ κείμενα αὐτὰ φαίνεται καὶ ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸ ἔργο τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου καὶ στὸ ἔργο τῶν καλλιτεχνῶν ποὺ εἶχαν δουλέψει πρὶν ἀπὸ αὐτὸν στὴν Καπέλλα Σιξτίνα, καθὼς καὶ ἡ ἐπιβολὴ τῆς «μοναχικῆς αὐτονομίας» τοῦ μεγάλου καλλιτέχνη. Τὸ θόλο, μὲ τὸ χαρακτήρα τῆς «καινοτομίας», ὁ Βαζάρι τὸν βλέπει σὰ σταθμὸ τῆς πορείας τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου, ποὺ εἶχε ξεκινήσει ἀπὸ τὸ προσχέδιο τῆς *Μάχης τῆς Κασσίνα* καὶ ἀποκορυφώθηκε στὴ *Δευτέρα Παρουσία*. Ἡ θεώρηση αὐτὴ μεταθέτει τὴ βιογραφία τοῦ Βαζάρι σ' ἕνα ἐπίπεδο πολὺ πιὸ στέρεο ἀπ' ὅ,τι τοῦ Κοντίβι. Ὁ τελευταῖος περιγράφει πολὺ πιὸ λεπτομερειακὰ τὸ θόλο ἀπ' ὅ,τι ὁ Βαζάρι στὴν πρώτη ἔκδοση τῶν βιογραφιῶν του, δίνει ὅμως μεγάλο βάρος στὴν «τραγωδία» τῶν Τάφων τῶν Μεδίκων.

ΑΛΛΑ ἔξω ἀπὸ τὸν Βαζάρι καὶ τὸν Κοντίβι, δὲν ἄργησε νὰ ἐκδηλωθῆ ἡ ἀντίδραση τῶν ὀπαδῶν τοῦ Ραφαήλ, κυρίως ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ *Δευτέρα Παρουσία* ἀποκαλύφθηκε στὸ κοινό. Ἡ ἀντίδραση αὐτὴ ἐκφράζεται ξεκάθαρα καὶ χωρὶς κανένα περιθώριο ἀμφιβολίας στὸ περίφημο δυσφημιστικὸ γράμμα τοῦ Ἀρετίνο (1545). Ἕνα χαρακτηριστικὸ παράδειγμα αὐτῆς τῆς θέσης βρίσκεται στὸ «Διάλογο» τοῦ Ντόλτσε. Δὲ γίνεται πιὰ διάκριση ἀνάμεσα στὸ θόλο καὶ στὴ *Δευτέρα Παρουσία:* μέσα στὸ ὅλο καὶ πιὸ παράφορο κλίμα τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης οἱ δυὸ ἀνυπέρβλητες τοιχογραφίες θεωροῦνται σὰ μιὰ συλλογὴ ἀπὸ διαστροφὲς καὶ ἐλευθεριότητες, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν κομψὴ καὶ ἐκλεπτυσμένη ὀμορφιὰ τοῦ ἔργου τοῦ Ραφαήλ.

Ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα οἱ συγγραφεῖς καὶ ἱστορικοὶ ποὺ εἶχαν κλασικὸ προσανατολισμὸ ξανάρχισαν τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὴ διακόσμηση τῆς ὀροφῆς καὶ στὴ *Δευτέρα Παρουσία*. Στὴν πρώτη ἀναγνώριζαν, μὲ ἀνώδυνο θαυμασμό, ὅτι μποροῦσε νὰ εἶναι μιὰ χρήσιμη πηγὴ μελέτης. Στὴ δεύτερη ὅμως ὑπογράμμιζαν τοὺς κινδύνους καὶ τοὺς σκοπέλους ποὺ πρέπει νὰ ἀποφεύγη κανεὶς ἂν θέλη νὰ ταξιδέψη χωρὶς ἀπώλειες στὴν τρικυμισμένη θάλασσα τῆς τέχνης. Ἡ θέση αὐτὴ δὲν ἄλλαξε παρὰ μὲ τοὺς ρομαντικοὺς καλλιτέχνες. Ζωγράφοι σὰν τὸν Ρέυνολντς, τὸν Φύσσλι καὶ τὸν Ντελακρουά, συγγραφεῖς σὰν τὸν Γκαῖτε καὶ τὸν Σταντάλ, ἱστορικοὶ σὰν τὸν Κινὲ καὶ τὸν Μισελέ, θὰ ἀναθεωρήσουν ριζικὰ τὸ ἔργο τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου.

ΑΡΧΙΚΑ λοιπὸν τὴν Καπέλλα Σιξτίνα τὴ χαρακτήριζαν οἱ πλατιὲς ἀναλογίες της, ἡ ἀνάπτυξη τοῦ χώρου καὶ ἡ διακόσμησή της, ποὺ εἶχε μιὰ αὐστηρὴ συμμετρία. Στὸ θόλο, καθὼς καὶ στοὺς τέσσερεις τοίχους της, τὰ τύμπανα τῶν τόξων εἶχαν τέλεια ἰσορροπία. Στοὺς ἀπέναντι τοίχους, τὰ παράθυρα, οἱ κόγχες μὲ τοὺς πάπες, τὰ ζωγραφισμένα διάχωρα ἀντικρίζονταν. Τὸ σύνολο εἶχε μιὰ ἤρεμη καὶ ρυθμικὴ ἁρμονία, ἀπόλυτα προσαρμοσμένη στὸ ἐπίσημο τυπικό, στὶς ἀπαιτήσεις τῶν μεγάλων θρησκευτικῶν τελετῶν.

Ἀλλὰ ἡ διαρρύθμιση αὐτὴ χάνει τελικὰ κάτι ἀπὸ τὴν αὐστηρότητά της, ἂν σταθῆ κανεὶς στὸ βαθύτερο νόημα τῶν θεμάτων ποὺ ἀπεικονίζονται στὰ διάφορα τμήματα. Ἡ ζωὴ τοῦ Μωυσῆ καὶ ἡ ζωὴ τοῦ Χριστοῦ ξετυλίγονται ἀπόλυτα παράλληλες καὶ συμβολίζουν, ὅπως εἶπε ὁ Τολναί, τὴ ζωὴ μέσα στὸ νόμο (sub lege) καὶ τὴ ζωὴ μέσα στὴ χάρη (sub gratia), ἐνῶ ἡ πρώτη προιωνίζει τὴ δεύτερη.

Ὅλοι συμφωνοῦν ὅτι ὁ τρόπος αὐτὸς τῆς ἀντιπαράθεσης ἐμπνέεται ἀπὸ τοὺς «Βίους Παραλλήλους» τοῦ Πλούταρχου. Κι αὐτὴ ἡ σχέση παίρνει ἐντελῶς ἰδιαίτερη σημασία ἂν σκεφτοῦμε πόσο ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸν Πλούταρχο ἦταν ὁ Βιττορίνο ντὰ Φέλτρε, ποὺ βρέθηκε στὴν αὐλὴ τοῦ Σίξτου Δ΄ χάρη στὸ βιβλιοθηκάριο Πλατίνα καὶ ποὺ ὑπαγόρευσε ὁρισμένες ἐπιγραφὲς στὴν ψηλότερη ζώνη τῆς Καπέλλα Σιξτίνα. Ἡ ἀρχαία σκέψη ἑνώθηκε ἔτσι μὲ τὴ χριστιανική· τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ἕνα κλίμα εὐλάβειας ποὺ ἔδωσε μυστηριακὴ γοητεία στὸ σύνολο τῶν παραστάσεων. Ἀπὸ ἐκεῖνο τὸ σημεῖο ξεκίνησε ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος. Ἀλλά, γιὰ νὰ ξαναγυρίσουμε στὴν ἔκφραση τοῦ Τολναί, προσθέτοντας στὶς ἀπεικονίσεις τῆς ἀνθρωπότητας μέσα στὸ νόμο καὶ μέσα στὴ χάρη τὴν ἀπεικόνιση τῆς ἀνθρωπότητας πρὶν ἀπὸ τὸ νόμο (ante legem), ὁ καλλιτέχνης προβάλλει πάνω στὸ σύνολο τὸ ἀνήσυχο καὶ βασανισμένο του μήνυμα καὶ τὶς ἀστραποβόλες προφητεῖες του. Τὸ μήνυμα αὐτὸ θὰ τὸ ἐπαναλάβη καὶ θὰ τὸ συμπληρώση μὲ τὴ *Δευτέρα Παρουσία*, ἀναστατώνοντας τὴ γαλήνη τῆς στιγμῆς ποὺ εἶχαν συναντηθῆ ἁρμονικὰ ἡ ἀρχαιότητα μὲ τοὺς νεώτερους χρόνους.

Ο ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ ἀνέλαβε νὰ διακοσμήση τὸ θόλο τῆς Καπέλλα Σιξτίνα στὶς 10 Μαΐου 1508. Τὴν ἴδια μέρα κιόλας ρίχτηκε στὴ δουλειά. Καί, ὅπως ξέρουμε πότε ἀκριβῶς ἄρχισε τὸ ἔργο, ξέρουμε καὶ πότε ἀκριβῶς τὸ τέλειωσε (τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1512) ἀπὸ ἕνα γράμμα τοῦ ἴδιου τοῦ καλλιτέχνη, ποὺ ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ μιὰ σημείωση, μὲ χρονολογία 31 Ὀκτωβρίου 1512, στὸ «Ἡμερολόγιο» τοῦ Πάριντε ντε' Γκράσσις (πρβλ. «Gazette des Beaux Arts», 1882, I, σελ. 387): «Τέλειωσα τὸ παρεκκλήσι ποὺ ζωγράφιζα· ὁ Πάπας εἶναι πολὺ εὐχαριστημένος». Ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ δυὸ χρονικὰ ὅρια θὰ πρέπη νὰ τοποθετήσουμε μιὰ διακοπὴ τῆς δουλειᾶς κι ἀκόμα — σύμφωνα μὲ μιὰ πληροφορία τοῦ Κοντίβι ποὺ δὲν ἐπιβεβαιώνεται παρὰ μόνο ἀπὸ μιὰ σιβυλλικὴ ἀναφορὰ τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου — τὴν ἐπίσημη παρουσίαση ἑνὸς μέρους τοῦ ἔργου τὸ 1509 ἢ τὸ 1510, κάτω ἀπὸ τὴν πίεση τοῦ πάπα Ἰούλιου Β΄ ποὺ ἀνυπομονοῦσε. Οἱ ἐργασίες πρέπει νὰ ξανάρχισαν ὅταν γύρισε ὁ καλλιτέχνης ἀπὸ τὴ Βολωνία, τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1511, μὲ προπαρασκευαστικὰ σχέδια «γιὰ τὶς κεφαλὲς καὶ γιὰ τὰ πρόσωπα αὐτοῦ τοῦ παρεκκλησιοῦ». Αὐτὰ τὰ λιγοστὰ στοιχεῖα καὶ οἱ ἐνδείξεις

ἐπιτρέπουν, μαζὶ μὲ τὴν τεχνοτροπικὴ ἀνάλυση, νὰ χρονολογήσουμε τὰ διάφορα τμήματα τοῦ θόλου, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸν *Κατακλυσμό,* ποὺ εἶναι τὸ πρῶτο σύμφωνα μὲ τὸν Κοντίβι. Ἕνα σχεδίασμα πολὺ περιληπτικὸ ἀλλὰ βασικὸ γιὰ τὴ χρονολογικὴ σειρὰ τῶν ἔργων ἔχει δώσει ὁ ἴδιος ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος σ' ἕνα γράμμα του στὸν Φαττούτσι. Σ' αὐτὸ βλέπουμε νὰ περιγράφωνται τὰ περιστατικὰ ποὺ θὰ ὁδηγοῦσαν τὸν καλλιτέχνη νὰ πάρη τὴν τελικὴ ἀπόφαση: «Τέλειωσα τὴ μορφὴ γιὰ τὴν πρόσοψη τοῦ Ἁγίου Πετρώνιου, ἀλλὰ στὴ Ρώμη ὁ πάπας Ἰούλιος δὲ θέλησε νὰ κάνω τὸ μνημεῖο. Βάλθηκα λοιπὸν κι ἐγὼ νὰ ζωγραφίσω τὴν καμάρα τοῦ Σίξτου καὶ συμφωνήσαμε γιὰ τρεῖς χιλιάδες δουκάτα. Τὸ πρῶτο σχέδιο γι' αὐτὸ τὸ ἔργο ἦταν νὰ γίνουν οἱ δώδεκα Ἀπόστολοι στὰ τύμπανα τῶν τόξων, καὶ κατὰ τὰ ἄλλα μιὰ διακόσμηση σὲ διάχωρα, ὅπως συνηθίζεται. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς δουλειᾶς μοῦ φαινόταν πὼς δὲν ἔκανα παρὰ ἕνα πολὺ φτωχὸ πράγμα, καὶ εἶπα στὸν πάπα ὅτι αὐτοὶ οἱ Ἀπόστολοι μόνοι τους μοῦ φαίνονταν πολὺ φτωχὴ διακόσμηση. Μὲ ρώτησε γιατί: κι ἐγὼ τοῦ εἶπα, γιατὶ καὶ οἱ ἴδιοι ἦταν φτωχοί. Τότε μοῦ ἔδωσε τὸ ἐλεύθερο νὰ κάνω ὅ,τι ἤθελα, λέγοντας πὼς ἐπιθυμοῦσε μὲ ὅλη του τὴν καρδιὰ νὰ μ' εὐχαριστήση, καὶ ὅτι μποροῦσα νὰ ζωγραφίσω ὅλα τὰ ἐλεύθερα κομμάτια ὡς τὶς ἱστορίες κάτω» (δηλαδὴ ὡς τὶς τοιχογραφίες ποὺ εἶχαν γίνει λίγο πρωτύτερα ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες τῆς φλωρεντινῆς σχολῆς). «Ὅταν ἡ καμάρα εἶχε σχεδὸν τελειώσει, ὁ πάπας γύρισε στὴ Βολωνία. Πῆγα κι ἐγὼ ἐκεῖ δυὸ φορές, γιατὶ εἶχα ἀνάγκη ἀπὸ λεφτά, καὶ δὲν κατάφερα νὰ κάνω τίποτα· ἴσα ποὺ ἔχασα ὅλο αὐτὸ τὸν καιρὸ ὥσπου νὰ γυρίσω στὴ Ρώμη. Πίσω στὴ Ρώμη, βάλθηκα νὰ φτιάξω τὰ χαρτόνια γι' αὐτὸ τὸ ἔργο, δηλαδὴ γιὰ τὶς κεφαλὲς καὶ γιὰ τὰ πρόσωπα αὐτοῦ τοῦ παρεκκλησιοῦ τοῦ Σίξτου, μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ πάρω σύντομα λεφτὰ καὶ νὰ μπορέσω νὰ τελειώσω τὸ ἔργο».

Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος λοιπὸν ἀποφάσισε ἀρχικὰ νὰ ὑποτάξη τὴ διακόσμηση στὴ δομὴ χωρὶς νὰ παραβῆ τὰ καθιερωμένα. Ἔπειτα ὁριστικοποίησε τὸ σχέδιο τοῦ ἔργου καὶ οἱ ἐργασίες προχώρησαν ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα μὲ γοργὸ ρυθμό, ἀκολουθώντας μιὰ σειρὰ ποὺ ἀνασυγκρότησε ὁ Τολναὶ μὲ πολὺ πειστικὸ τρόπο. Τὸ πρῶτο τμῆμα τοῦ θόλου πρέπει μάλλον νὰ συμπληρώθηκε πρὶν ἀπὸ τὶς 15 Σεπτεμβρίου 1509 (ἡμερομηνία ἑνὸς γράμματος τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου στὸν πατέρα του ὅπου τὸν πληροφορεῖ ὅτι πῆρε μιὰ ἀμοιβή). Τὸ πρῶτο αὐτὸ τμῆμα περιλαμβάνει τὶς τρεῖς σκηνὲς μὲ τὴ *Μέθη τοῦ Νῶε,* τὸν *Κατακλυσμὸ* καὶ τὴ *Θυσία τοῦ Ἀβραάμ,* τὴ μορφὴ τοῦ *Προφήτη Ζαχαρία,* τὶς μορφὲς τῶν *Προφητῶν Ἰωὴλ* καὶ *Ἠσαΐα,* ἀντικριστὲς καὶ ἐναλλασσόμενες μὲ τὶς *Σίβυλλες τῶν Δελφῶν* καὶ τῆς *Ἐρυθραίας,* τὰ *Γυμνὰ (Ignudi)* στὶς τέσσερεις γωνιὲς τοῦ κάθε μικροῦ διάχωρου, τὰ σφαιρικὰ τρίγωνα μὲ τὶς σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ *Δαυὶδ* καὶ τῆς *Ἰουδὶθ* καὶ τὰ ἀντίστοιχα κοῖλα τρίγωνα μὲ τοὺς *Προγόνους τοῦ Χριστοῦ.* Τὸ δεύτερο τμῆμα, μὲ τὸ *Προπατορικὸ Ἁμάρτημα καὶ τὴν Ἐκδίωξη τοῦ Ἀδὰμ καὶ τῆς Εὔας ἀπὸ τὸν Παράδεισο,* τὴ *Δημιουργία τῆς Εὔας,* τὶς ἀντικριστὲς μορφὲς τοῦ *Προφήτη Ἰεζεκιὴλ* καὶ τῆς *Κυμαίας Σίβυλλας,* τὰ ἀντίστοιχα *Γυμνὰ* καὶ τὰ δύο ἑπόμενα τρίγωνα πρέπει νὰ τὰ τέλειωσε πρὶν ἀπὸ τὸν Αὔγουστο τοῦ 1510.

ΓΙΑ ΤΗ ΣΗΜΑΝΤΙΚΗ διαφορὰ ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὶς τρεῖς πρῶτες σκηνὲς (τὴ *Μέθη τοῦ Νῶε,* τὸν *Κατακλυσμὸ* καὶ τὴ *Θυσία τοῦ Ἀβραάμ*) καὶ στὶς δυὸ ἑπόμενες (τὸ *Προπατορικὸ Ἁμάρτημα καὶ τὴν Ἐκδίωξη τοῦ Ἀδὰμ καὶ τῆς Εὔας ἀπὸ τὸν Παράδεισο* καὶ τὴ *Δημιουργία τῆς Εὔας*), ἔδωσε μιὰ ἐξήγηση ὁ Ρομπέρτο Πάνε μὲ μιὰ πολὺ σωστὴ παρατήρηση. Σύμφωνα μ' αὐτὴν ἡ «ἀλλαγὴ κλίμακας» ποὺ διαπιστώνουμε στὶς μορφὲς (δηλαδὴ οἱ μικρότερες ἀναλογίες τῶν προσώπων τῶν τριῶν πρώτων διάχωρων σὲ σχέση μὲ τὴν πιὸ μεγαλόπρεπη ἐμφάνιση τῶν δύο ἑπόμενων) πρέπει νὰ ὀφείλεται στὰ συμπεράσματα τοῦ καλλιτέχνη ὅταν εἶδε τὰ ἔργα του ἀπὸ τὴν ἀπόσταση ποὺ θὰ τὰ ἔβλεπε ὁ θεατής. Ὅταν ξηλώθηκαν οἱ σκαλωσιές, ἴσως τὸ Σεπτέμβριο τοῦ 1509 ἢ λίγο ἀργότερα, ὁ καλλιτέχνης μπόρεσε νὰ ἐκτιμήση ἐλεύθερα τὴν ἐντύπωση τῆς δουλειᾶς του. «Ὁ ζωγράφος», παρατηρεῖ ὁ Πάνε, «ἀνακάλυψε τότε ὅτι ἡ παράσταση θὰ εἶχε κερδίσει ἂν εἶχε γίνει σύμφωνα μ' ἕνα σχῆμα λιγότερο κομματιαστό, μὲ πιὸ ἁπλὲς συνθέσεις καὶ πιὸ μεγάλες μορφές». Φτάνει νὰ συγκρίνουμε τὴ σκηνὴ τοῦ *Κατακλυσμοῦ,* ποὺ εἶναι σίγουρα ἡ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὴ καὶ ἡ πιὸ σημαντικὴ ἀπὸ τὶς τρεῖς, μὲ ἐκείνη ποὺ ἔρχεται ἀμέσως μετὰ *(Προπατορικὸ Ἁμάρτημα καὶ Ἐκδίωξη τοῦ Ἀδὰμ καὶ τῆς Εὔας ἀπὸ τὸν Παράδεισο),* γιὰ νὰ παρατηρήσουμε τὸν καινούριο προσανατολισμὸ τοῦ καλλιτέχνη. Ὁ προσανατολισμὸς αὐτὸς θὰ ἐπιβεβαιωθῆ ἀκόμα πιὸ πολὺ ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, τόσο ποὺ ἡ παλιότερη ἀπὸ τὶς δυὸ σκηνές, μὲ τὰ ἑξήντα πρόσωπα τὰ προοπτικὰ κλιμακωμένα, ποὺ τὸ καθένα τους περιέχεται σὲ φόρμες κλειστὲς καὶ γραμμικὲς ἀκόμα, θὰ φαίνεται στὸ τέλος σὰν ἕνα ἐπεισόδιο ὁλότελα ξεκομμένο.


4

ΟΤΑΝ ὁ καλλιτέχνης ξανάρχισε τὴ δουλειά του, ἀνάμεσα στὸν Ἰανουάριο καὶ στὶς 14 Αὐγούστου 1511, πρέπει νὰ συμπλήρωσε, κατὰ τὸν Τολναί, τὰ τμήματα τοῦ θόλου ποὺ δὲν εἶχαν ζωγραφιστῆ, δηλαδὴ τὴ *Δημιουργία τοῦ Ἀδάμ,* τὴ *Δημιουργία τῶν ζώων,* τὴ *Δημιουργία τῶν ἀστέρων,* τὸ *Χωρισμὸ τοῦ φωτὸς ἀπὸ τὸ σκότος,* τοὺς *Προφῆτες Δανιήλ, Ἱερεμία* καὶ *Ἰωνὰ* καὶ τὶς ἀντίστοιχες *Σίβυλλες τῆς Περσίας* καὶ *τῆς Λιβύης,* τὰ *Γυμνὰ* στὰ μικρὰ διάχωρα, τὰ τρίγωνα μὲ τοὺς *Προγόνους τοῦ Χριστοῦ* καὶ τὰ σφαιρικὰ τρίγωνα στὶς γωνίες μὲ τὴ *Σταύρωση τοῦ Ἀμὰν* καὶ τὸν *Χαλκοῦν Ὄφιν.* Πρέπει ἀκόμα νὰ ἑτοίμασε τὰ προπαρασκευαστικὰ σχέδια γιὰ τὰ τύμπανα τῶν

τόξων, πάνω ἀπὸ τὰ παράθυρα, ποὺ τὰ ζωγράφισε ἀνάμεσα στὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1511 καὶ τοῦ 1512. Ἡ χρονολόγηση ποὺ προτείνει ὁ Τολναϊ περιλαμβάνει τέσσερεις βασικὲς περιόδους· αὐτὲς ἀντιστοιχοῦν στὶς διαφορὲς τῆς τεχνοτροπίας ποὺ μπορεῖ κανεὶς νὰ ξεχωρίση στὸ ἔργο. Ἐνισχύοντας παλιότερες ὑποθέσεις εἰδικῶν, ἡ χρονολόγηση αὐτὴ ἐπιβεβαιώνει συνάμα τὴν ἄποψη ὅτι τὸ περίφημο «μισὸ» ποὺ ἀναφέρουν ὁ Κοντίβι καὶ ὁ Βαζάρι — ποὺ ὁ πάπας εἶχε δείξει τέτοια βιασύνη, τέτοια ἀνυπομονησία νὰ τὸ ἀποκαλύψη καὶ νὰ τὸ ἐγκαινιάση ἐπίσημα — δὲν εἶναι, ὅπως παρατήρησε ἡ Π. Μπαρόκκι, τίποτε ἄλλο παρὰ «ἕνα μέτρο κατὰ προσέγγιση, ποὺ δὲν πρέπει νὰ τὸ πάρουμε κατὰ γράμμα».

Σύμφωνα μ' αὐτὰ ποὺ γράφει ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος καὶ μὲ ὅσα σχέδιά του ἔχουν σωθῆ, τὸ ἀρχικὸ σχέδιο πρόβλεπε «δώδεκα Ἀποστόλους στὰ τύμπανα τῶν τόξων καὶ κατὰ τὰ ἄλλα μιὰ διακόσμηση σὲ διάχωρα», κατὰ τὴ συνήθεια τῆς ἐποχῆς. Σκόπευε λοιπὸν στὴν ἀρχὴ νὰ ζωγραφίση τοὺς Ἀποστόλους ἔνθρονους γύρω ἀπὸ τὸ θόλο καὶ στὸν ἴδιο τὸ θόλο νὰ δημιουργήση διάχωρα μὲ κύκλους καὶ τετράγωνα· ἡ γεωμετρικὴ αὐτὴ διαμόρφωση ἔγινε τελικὰ τὸ κύριο μοτίβο τοῦ ὁριστικοῦ σχεδίου.

Ἀλλὰ ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος, ὅπως παρατήρησε σωστὰ ὁ Τολναϊ, «μοιράζοντας τὸ χῶρο σὲ γεωμετρικὰ σχήματα, δὲν ξεχνᾶ τὴ δομὴ καὶ τοὺς τοίχους τοῦ παρεκκλησιοῦ. Τονίζει τοὺς ἄξονες τῶν παραστάδων μὲ τὶς γιγάντιες μορφὲς τῶν Ἀποστόλων καὶ προσπαθεῖ νὰ δώση ἑνότητα στὴν ὀροφὴ ὑπογραμμίζοντας ἐπίτηδες τὴν καμπυλότητά της, δένοντας τὶς ἔνθρονες μορφές, ἀνάμεσα στὰ τρίγωνα, καθὼς καὶ τὶς παραστάσεις μέσα στὰ κοῖλα καὶ στὰ σφαιρικὰ τρίγωνα, μὲ τὸν κυρίως θόλο, ἔτσι ποὺ τὸ κάθε τμῆμα νὰ ὁλοκληρώνεται σὲ ἕνα ἑνιαῖο σύστημα». Τὸ σύστημα αὐτὸ τονίζεται καὶ ἁπλοποιεῖται στὰ σκίτσα ποὺ ἀκολουθοῦν, ὥσπου, φτάνοντας στὸ τελικὸ σχέδιο, ὁ καλλιτέχνης φτάνει στὴν τέλεια ἑνοποίηση ὅλου τοῦ διακοσμητικοῦ θέματος. Στὸν προηγούμενο αἰώνα οἱ καλλιτέχνες χρησιμοποιοῦσαν τὴ γεωμετρικὴ διακόσμηση καθὼς καὶ τὴν προοπτικὴ ὀφθαλμαπάτη, γιὰ νὰ καλύψουν τὸ «πραγματικὸ βάρος» καὶ τὴν καμπυλότητα τῶν θόλων. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ἀντίθετα «ἐμπνέεται ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν ὕπαρξη τοῦ θόλου», «ἐκμεταλλεύεται ὅ,τι τοῦ προσφέρει ἡ καμπύλη ἐπιφάνεια» (Τολναϊ) καὶ τονίζει τὸ βάρος καὶ τὴν ἀντίστασή της μὲ τὸ ἀνάγλυφο τῶν μορφῶν καὶ τὰ ψεύτικα ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα. Ἀρχιτεκτονικὰ ἡ ὀροφὴ χωρίζεται σὲ τρεῖς ζῶνες, ὅπου, καθὼς εἴδαμε, ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ἱστόρησε: τὴ *Δημιουργία* καὶ τὸ *Προπατορικὸ Ἁμάρτημα*· τὶς μορφὲς τῶν *Προφητῶν* ποὺ ἐναλλάσσονται μὲ τὶς *Σίβυλλες*, ἰσοζυγιάζονται καὶ μεταθέτουν τὴ συμμετρία στὴν τέλεια ἰσορροπία τῶν ἀντίθετων κινήσεων· τέλος, στὰ κοῖλα τρίγωνα καὶ στὰ τύμπανα τῶν τόξων τὶς σαράντα γενεὲς τῶν *Προγόνων τοῦ Χριστοῦ*, ποὺ ἀπεικονίζονται ὄχι σὰ Βασιλιάδες τοῦ Ἰούδα, παρὰ στὶς κοινότερες πλευρὲς τῆς καθημερινῆς ζωῆς, σὰ μιὰ ἀνθρωπότητα ποὺ δὲν ἔχει συνείδηση γιὰ τὸ ἴδιο της τὸ πεπρωμένο. Οἱ τρεῖς αὐτὲς ζῶνες δένονται ὀργανικὰ ἀκόμα καὶ στὴν εἰκονογράφηση. Ἀπὸ τὸ ἀσυνείδητο *(Πρόγονοι τοῦ Χριστοῦ)* περνᾶμε στὴν ἐνόραση καὶ τὴν προφητεία τοῦ θείου *(Προφῆτες, Σίβυλλες)* καὶ στὴν κεραυνοβόλα του ἀποκάλυψη (σκηνὲς τῆς *Δημιουργίας)*. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἡ ἀνθρωπότητα ἔχει τὴ σφραγίδα τοῦ προπατορικοῦ ἁμαρτήματος· ἡ ἱστορία της ἐμφανίζεται ὄχι σὰν παρελθὸν παρὰ σὰν προοίμιο· ἀνανεώνεται ὁλοένα κι ὁλοένα γυρίζει στὴν πηγὴ τοῦ πόνου της· ὁ ἐπίλογος θὰ δοθῆ στὴ μεγάλη τοιχογραφία τῆς *Δευτέρας Παρουσίας*. Πρόκειται γιὰ ἕνα ταξίδι, μιὰ μακριὰ πορεία ἀπὸ τὴ σκιὰ στὸ φῶς (μερικοὶ μιλᾶνε γιὰ διαλεκτικὴ σχέση ἀνάμεσα στὴν τάξη καὶ στὸ χάος), ποὺ ἀποδίδεται ἀπὸ τὴν ποικιλία καὶ τὴν κατάλληλη ἀνάπτυξη τῶν παραστατικῶν μέσων. Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ πλαίσιο χάνει, μὲ τὸ διάκοσμο, τὸν ἀρχικὸ χαρακτήρα τῆς ἀφηρημένης αὐστηρότητας καὶ ζωντανεύει ἀπὸ τὶς μορφές. Οἱ παραστάδες κόβονται ἀπὸ τὰ γεῖσα ποὺ ἐξέχουν· τὴν αὐστηρότητά τους τὴ μετριάζει ἡ ἀντίθεση μὲ τὶς ὅλο κίνηση μορφὲς τῶν *Γυμνῶν*, ποὺ εἶναι τοποθετημένες σὲ κύβους ἀντίστοιχους μὲ τὶς βάσεις τῶν παραστάδων: ἔτσι τὰ μικρότερα διάχωρα τῆς ὀροφῆς δένονται μὲ τὸ ρυθμὸ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ὁ ὄγκος τῶν πλίνθων κόβεται ἀπὸ ἡράκλειους ἔρωτες, ποὺ εἶναι τοποθετημένοι δύο - δύο· τὰ ζεύγη, συμμετρικὰ καὶ μὲ τὰ κεφάλια ἀντικριστά, ἑνώνουν τὶς δυνάμεις τους γιὰ νὰ στηρίξουν τὰ γεῖσα. Οἱ ἴδιες οἱ μορφὲς δὲ βρίσκονται ὅλες στὸ ἴδιο ἐπίπεδο, κι αὐτὸ γιὰ νὰ ὑπογραμμιστῆ καὶ νὰ τονιστῆ ἡ συνέχεια τῆς κίνησης. Ὄγκοι σκιᾶς (οἱ *Σκλάβοι*, π.χ., ποὺ ἰσορροποῦν δύο - δύο πάνω ἀπὸ τὰ τρίγωνα) διακόπτουν τὶς ζῶνες τοῦ φωτὸς γιὰ νὰ κάνουν πιὸ χτυπητὴ τὴν ἔνταση τοῦ ἀνάγλυφου. Ἡ ἀρχιτεκτονική, ὅπως καὶ οἱ μορφές, σὲ στενὴ σχέση μαζί τους, πάλλεται ἀπὸ τὴν ἴδια ἀγωνία μ' αὐτές, συμμετέχει, μὲ συνεχῆ ἔνταση, στὸν ἴδιο ἀγώνα.

ΕΔΩ βρίσκεται τὸ πιὸ προχωρημένο σημεῖο τῆς συναρπαστικῆς ἔμπνευσης τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου. Βαθιὰ συνεπαρμένος ἀπὸ τὸ θέμα του καὶ συγκινημένος ὡς τὰ μύχια τῆς ψυχῆς του, ἐμφυσᾶ τὴν ἴδια ζωή, μὲ μιὰ ἔνταση χωρὶς ἀνάπαυλα, στὰ πρόσωπα καὶ στὴν ἀρχιτεκτονική, δένοντάς τα στὸ ἴδιο πεπρωμένο. Τὸ χρῶμα, μὲ τὶς φωτεινὲς ἀποχρώσεις καὶ τὶς χτυπητὲς ἀντιθέσεις, συμβάλλει στὴ ζωντάνια τοῦ συνόλου. Πρόκειται γιὰ ἕνα χρῶμα ἄυλο, ποὺ, περνώντας ἀπὸ τὰ χρωματιστὰ σκοτάδια στὶς ἀποχρώσεις τῆς φωτιᾶς, φαίνεται σὰ νὰ κυλᾶ καὶ νὰ ἀποσπᾶται ἀπὸ τὶς μορφὲς γιὰ νὰ προχωρήση, ὄχι, ὅπως γράφει ὁ Τολναϊ, «ἀπὸ τὸ φῶς στὸ σκοτάδι», παρὰ ἀπὸ τὸ σκοτάδι στὸ φῶς. Ἡ ἰδέα νὰ διακοσμηθοῦν οἱ δυὸ ἀπέναντι τοῖχοι τῆς εἰσόδου καὶ τοῦ βωμοῦ τῆς Καπέλλα Σιξτίνα μὲ μεγάλες τοιχογραφίες ποὺ θὰ ἀπεικόνιζαν τὴν Πτώση τῶν Ἐπαναστατημένων Ἀγγέλων καὶ τὴ Δευτέρα Παρουσία ὑπῆρχε ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Κλήμη τοῦ Ζ΄. Ἀλλὰ δὲν πραγματοποιήθηκε παρὰ ἀργότερα, τὴν ἐποχὴ τοῦ Παύλου τοῦ Γ΄, καὶ μόνο γιὰ τὸν τοῖχο τοῦ βωμοῦ. Φαίνεται ὅτι ὁ Κλήμης ὁ Ζ΄ εἶχε ἐκφράσει αὐτὴ τὴν ἐπιθυμία ὅταν συναντήθηκε μὲ τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο στὶς 22 Σεπτεμβρίου 1533. Ἀλλὰ ἡ ἰδέα νὰ διακοσμηθῆ ὁ τοῖχος τῆς εἰσόδου ἐγκαταλείφθηκε πολὺ σύντομα καὶ ὁ καλλιτέχνης συγκέντρωσε ὅλες του τὶς προσπάθειες στὴ *Δευτέρα Παρουσία*. Πρέπει νὰ ἄρχισε σύντομα τὴν τοιχογράφηση, γιατὶ ἀμέσως μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Κλήμη τοῦ Ζ΄ ὁ νέος πάπας ἐπιβεβαίωσε τὴν παραγγελία καὶ ἐνεθάρρυνε τὸν καλλιτέχνη· πῆγε μάλιστα ὁ ἴδιος νὰ τὸν ἐπισκεφτῆ στὸ σπίτι του. Στὴν πραγματικότητα δὲν εἴμαστε σίγουροι γι' αὐτὴ τὴν ἐπίσκεψη, γιατὶ οὔτε τὴν ἡμερομηνία της ξέρουμε οὔτε τὸ προσχέδιο ποὺ θαύμασε τότε ὁ πάπας, ὅπως λέει ὁ Κοντίβι. Ξέρουμε ὡστόσο ὅτι στὶς 26 Ἀπριλίου 1535, δηλαδὴ μόλις ἔξι μῆνες μετὰ τὴν ἐκλογὴ τοῦ καρδινάλιου Ἀλέξανδρου Φαρνέζε στὴν ἕδρα τοῦ Ἁγίου Πέτρου, οἱ σκαλωσιὲς γιὰ τὸ ἔργο ἦταν κιόλας στημένες μπροστὰ στὸν τοῖχο. Στὶς 10 Ἀπριλίου τῆς ἑπόμενης χρονιᾶς ὁ τοῖχος εἶχε ἑτοιμαστῆ σύμφωνα μὲ τὶς ὁδηγίες τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου, παρ' ὅλες τὶς παρεμβάσεις τοῦ Σεμπαστιάνο ντὲλ Πιόμπο. Γιὰ νὰ καταλάβουμε τὴν ἀπόσταση ἀνάμεσα στὴν πρώτη ἰδέα — ποὺ τὴν ξέρουμε ἀπὸ ἕνα σκίτσο ποὺ φυλάσσεται στὴν Κάζα Μπουοναρρότι, στὴ Φλωρεντία — ὡς τὴν τοιχογραφία ποὺ «ὅλη ἡ Ρώμη κι ὅλη ἡ οἰκουμένη» ἀνακάλυψε «μὲ ἔκσταση καὶ θαυμασμὸ» στὶς 31 Ὀκτωβρίου 1541, πρέπει νὰ φανταστοῦμε τὴν ὄψη τοῦ τοίχου τὴν ἐποχὴ ποὺ γίνονταν τὰ σχέδια. Ὁ Οὐάιλντ πρότεινε μιὰ ἀνασύνθεση ἀρκετὰ εὔλογη κι αὐτὴν ἀκολουθοῦμε κι ἐμεῖς. Μὲ τὴ διακόσμηση τοῦ τέλους τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα οἱ τοῖχοι εἶχαν χωριστῆ σὲ τρεῖς ὁριζόντιες ζῶνες ποὺ τὶς ἔκοβαν κάθετα οἱ παραστάδες· στὴν πιὸ ψηλὴ ζώνη, ἀνάμεσα στὶς παραστάδες, εἶχαν ἀνοίξει παράθυρα. Τὸ ἴδιο, φυσικά, εἶχε γίνει καὶ στὸν τοῖχο τοῦ βάθους, μὲ τὴ μόνη διαφορὰ ὅτι στὸ χαμηλότερο

τμῆμα του, πάνω ἀπὸ τὸ βωμό, εἶχε ζωγραφίσει ὁ Περουτζίνο τὴν *᾿Ανάληψη τῆς Θεοτόκου*. ᾿Απὸ τὰ διάχωρα τῆς μεσαίας ζώνης τοῦ τοίχου τοῦ βάθους ξεκινοῦσαν οἱ μεγάλες παράλληλες σκηνές, οἱ *Σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Μωυσῆ* καὶ οἱ *Σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Χριστοῦ*, ζωγραφισμένες μὲ τεχνικὴ νωπογραφίας (φρέσκου), ἐνῶ ἡ σειρὰ μὲ τοὺς πάπες ζωγραφίστηκε στὴν ψηλότερη ζώνη, ἀνάμεσα στὰ παράθυρα. Καθὼς παρατήρησε ὁ Οὐάιλντ, ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος στὸ ἀρχικό του σχέδιο συμπεριέλαβε ὁρισμένα ἀπὸ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα. Ἡ τοιχογραφία του θὰ ἔπιανε ἕνα μεγάλο ὀρθογώνιο παραλληλόγραμμο· ὁ καλλιτέχνης σκόπευε νὰ ἐπιζωγραφίση τὰ πρῶτα διάχωρα μὲ τὶς *Σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Μωυσῆ* καὶ τὶς *Σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Χριστοῦ*, καθὼς καὶ τὸ χῶρο μὲ τὰ παράθυρα καὶ τοὺς πάπες, ἀλλὰ νὰ σεβαστῆ ὅ,τι βρισκόταν ἔξω ἀπ' αὐτὸ τὸ ὀρθογώνιο. Ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴ θέση τοῦ γείσου στὸ σχέδιο, δὲ θὰ πείραζε τὴν *᾿Ανάληψη τῆς Θεοτόκου*. Ὁ ρυθμὸς τῆς σύνθεσης, ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ - Κριτῆ, φαίνεται κιόλας καθαρά. Πρόκειται γιὰ μιὰ σύνθεση πού, χωρὶς νὰ ἀγνοῆ τὰ ἐμπόδια ποὺ δημιουργεῖ ἡ διαμόρφωση τοῦ τοίχου, ἐγκαταλείπει τὸν ἀρχικὸ χαρακτήρα ποὺ εἶχε τὸ παρεκκλήσι καὶ ἡ ὀροφή του. Ἡ σύλληψη βρίσκει τὴν ἑνότητά της στὴν κίνηση ὅλων τῶν ὁμάδων τῶν μορφῶν, κίνηση ποὺ προσπαθεῖ νὰ περιλάβη τὰ προηγούμενα κομμάτια ποὺ σώζονταν καὶ ταυτόχρονα νὰ τὰ κάνη νὰ περάσουν στὸ περιθώριο. ᾿Αλλὰ στὴν τελικὴ ἐπεξεργασία ἡ κίνηση αὐτὴ ξεχείλισε καὶ ἔπνιξε τὸ ἔργο τοῦ Περουτζίνο· τὸ τελευταῖο, ἂν ἔμενε μέσα στὸ σύνολο, θὰ δημιουργοῦσε ἕνα δεύτερο σημεῖο ἀναφορᾶς, ἀντίστοιχο μ' ἐκεῖνο τοῦ Χριστοῦ ἀλλὰ ἐντελῶς αὐθαίρετο.

ΜΕΤΑ ἀπὸ μερικὲς δοκιμὲς ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ἀποφάσισε ξαφνικὰ νὰ καταστρέψη ὁτιδήποτε ὑπῆρχε ἀπὸ πρίν. Ἔνιωθε τὴν ἐπιτακτικὴ ἀνάγκη νὰ ἔχη στὴ διάθεσή του ολόκληρο τὸν τοῖχο, τόσο ποὺ δὲ θέλησε νὰ χρησιμοποιήση πλαίσιο, ἂν καὶ τὰ γεῖσα τῶν πλάγιων τοίχων προβάλλουν πάνω στὴν τοιχογραφία. Ἔτσι, ὅπως εἶπε ὁ Τολναί, «τὰ μάτια τοῦ θεατῆ βυθίζονται σ' ἕνα χῶρο ἀληθινὰ παράδοξο. Δὲν πρόκειται οὔτε γιὰ μιὰ ἐπιφάνεια περιορισμένη καὶ ὀργανωμένη σύμφωνα μὲ τοὺς Εὐκλείδειους νόμους οὔτε γιὰ ψευδαίσθηση χώρου ποὺ δημιουργοῦν οἱ ζωγραφικὲς ἀξίες, παρὰ γιὰ ἕνα κενὸ τελείως ἀποκομμένο ἀπὸ κάθε συντεταγμένη χώρου καὶ χρόνου: πρόκειται γιὰ τὸ δίχως ὅρια χῶρο τοῦ ἀπείρου. ᾿Απὸ τὸ ἄπειρο ἀναδύονται μορφὲς ποὺ ὅλο καὶ πυκνώνουν, σὰ „σύννεφα", καὶ πού, καθὼς τὶς ἑλκύει μαγικὰ ἡ κεντρικὴ μορφή, συρρέουν σὲ πυκνὲς μάζες μπροστὰ στὸ θεατή. Τὰ χέρια τοῦ Χριστοῦ, ὅλο δυναμισμό, φαίνονται νὰ ἀσκοῦν μιὰ μαγνητικὴ ἕλξη τόσο στὶς πιὸ μακρινὲς ὅσο καὶ στὶς πιὸ κοντινές του ὁμάδες, ποὺ διαγράφουν γύρω Του δύο ὁμόκεντρους κύκλους. Ἡ ὁρμὴ τῶν μορφῶν τοῦ βάθους πρὸς τὰ ἐμπρὸς συνδυάζεται μὲ μιὰ περιστροφικὴ κίνηση ποὺ παρασέρνει ὅλες τὶς μορφές. Ἡ ἀνοδικὴ καὶ καθοδικὴ κίνηση σ' αὐτὸν τὸν κυκλώνα ὁδηγεῖ τὸ μάτι πρὸς τὸ κέντρο, ὅπου μιὰ ζώνη ἠρεμίας, ποὺ προαναγγέλλει τὴ θύελλα, φωτίζεται ἀπὸ ἕνα κιτρινωπὸ φῶς· τὴ διασχίζει ὁ φοβερὸς „κεραυνὸς" τῆς κατάρας, ποὺ κατευθύνεται διαγώνια, ἀπὸ τ' ἀριστερὰ στὰ δεξιά». Ἡ παρατήρηση παίρνει τραγικὸ χαρακτήρα ἂν προσέξουμε ὅτι ὁ «κεραυνὸς» κατευθύνεται ἀκριβῶς στὴ μορφὴ τοῦ Ἁγίου Βαρθολομαίου, ποὺ κρατάει στὸ χέρι του τὸ δέρμα ἑνὸς ἀνθρώπου· σ' αὐτὸ τὸ ἄθλιο ἀπομεινάρι ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ἔδωσε τὰ δικά του χαρακτηριστικά· ὅλοι συμφωνοῦν σ' αὐτὴ τὴ διαπίστωση, μετὰ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ Φραντσέσκο λὰ Κάβα.

᾿Επέμεινα λίγο σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, ὄχι γιατὶ μοῦ ἀρέσει ὁ ἀνεκδοτολογικός του χαρακτήρας, παρὰ γιὰ νὰ ὑπογραμμίσω τὸ πνεῦμα τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου σ' αὐτή του τὴ δημιουργία. Συνεπαρμένος ἀπὸ μιὰ ὁρμὴ ποὺ θυμίζει Δάντη, δὲ χαρίζεται σὲ κανέναν, οὔτε στὸν ἴδιο του τὸν ἑαυτό. Τὸν ἐνδιαφέρει μόνο τὸ φῶς τῆς δικαιοσύνης, τόσο ποὺ ἀποκλείει κάθε εἶδους ἔλεος. Πραγματικά, τὰ αἰσθήματα τῆς δικαιοσύνης καὶ τοῦ ἐλέους ποὺ εἶχε συγκεντρώσει ὁ Μεσαίωνας στὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ - Κριτῆ ἐδῶ ξεχωρίζονται. Ὁ Χριστός, ποὺ ὁ καλλιτέχνης τὸν ἐμπνεύσθηκε ἀπὸ τὸ κατὰ Ματθαῖον Εὐαγγέλιον, ἐκπροσωπεῖ μόνο τὴ δικαιοσύνη, ἐνῶ τὸ ἔλεος ἐνσαρκώνεται στὴν Παναγία, ποὺ ἀπεικονίζεται γεμάτη ἀγωνία καὶ πόνο δίπλα στὸ Γιό της. Εἶναι ἡ ἡμέρα τῆς ὀργῆς (dies irae) καὶ «ἡ ἀνθρωπότητα συνωστίζεται μὲ θόρυβο», ὅπως γράφει ὁ Τόσκα, «γιὰ νὰ βρῆ μιὰ καινούρια τάξη γύρω ἀπὸ τὸν Κριτή». Στὸ ἐπάνω μέρος ἄγγελοι προσπαθοῦν νὰ στηρίξουν τὸ Σταυρὸ τοῦ Γολγοθᾶ καὶ τὸ Στύλο τῆς Μαστίγωσης, αἰώνια σύμβολα τοῦ Θείου Πάθους. Ἄλλοι ἄγγελοι ποὺ πετᾶνε πάνω ἀπὸ τὸ ὕψος τοῦ βωμοῦ σαλπίζουν· στὸν ἦχο τῶν σαλπίγγων, στὴν ἐρημωμένη καὶ θλιβερὴ γῆ, κάτω ἀπὸ ἕνα χλωμὸ οὐρανό, σὲ μιὰ δραματικὴ εἰκονογράφηση τῆς προφητείας τοῦ ᾿Ιεζεκιὴλ (κεφ. 37, 7, 8), οἱ νεκροὶ ἀνασταίνονται, τὰ κόκαλά τους συναρμόζονται, σκεπάζονται ἀπὸ νεῦρα καὶ σάρκα, τὸ δέρμα τεντώνεται ἐπάνω τους. Μὲ κινήσεις ποὺ θυμίζουν τὴ *Μάχη τῆς Κασσίνα*, ὁδηγοῦνται πρὸς τὰ ἐπάνω, μπροστὰ στὸν Κριτή. Γύρω Του βρίσκονται ὁ ᾿Ιωάννης ὁ Πρόδρομος καὶ ὁ Ἅγιος Πέτρος. Καὶ πίσω Του, σὲ ἕνα ἡμικύκλιο, ὅλο τὸ πλῆθος τῶν Δικαίων, ποὺ εἶναι μᾶλλον ἔκθαμβοι καὶ φοβισμένοι παρὰ χαρούμενοι. Δεξιὰ βλέπουμε τὶς ἡράκλειες μορφὲς τῶν Προφητῶν καὶ ἀριστερὰ τὸ χορὸ τῶν Σιβυλλῶν. Χαμηλότερα, πάνω σὲ σύννεφα, οἱ «μάρτυρες» τῆς πίστης φαίνονται νὰ ξαναζοῦν τὴν ἐπίγεια μοίρα τους, ἐνῶ ὁ συρφετὸς τῶν Ἁμαρτωλῶν ὁδηγεῖται βίαια στὴ θλιβερὴ ὄχθη τοῦ ᾿Αχέροντα. ᾿Εκεῖ, σ' ἕνα πυρακτωμένο φόντο, πίσω ἀπὸ τὸ ὀρθάνοιχτο στόμιο τῆς Κόλασης, ἀκριβῶς πάνω ἀπὸ τὸ βωμό, περνάει ἡ σκοτεινὴ βάρκα. Καὶ ὁ Χάροντας, ὁ βαρκάρης μὲ τὸ σκοτεινὸ βλέμμα, σπρώχνει μὲ τὸ κουπὶ τὶς ἀποτρόπαιες, ἀφανισμένες μορφὲς τῶν Ἁμαρτωλῶν, ποὺ συνωστίζονται μπροστὰ στὸ φοβερὸ Μίνωα.

Η ΚΙΝΗΣΗ ποὺ ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος εἶχε κιόλας χρησιμοποιήσει στοὺς τάφους τῶν Μεδίκων ἐπαναλαμβάνεται καὶ ἐνισχύεται στὸ μέγιστο βαθμὸ στὴ *Δευτέρα Παρουσία*. ᾿Απελευθερωμένη ἀπὸ κάθε δεσμό, ἀπὸ κάθε ἐμπόδιο, ταυτίζεται μὲ τὴν ἴδια τὴ σύνθεση. Οἱ Δίκαιοι ἕλκονται ἀπὸ ἀκατανίκητες δυνάμεις πρὸς τὸν οὐρανό, ὅπου, ἀνάμεσα σὲ γεμάτα καὶ κενὰ διαστήματα, μιὰ ἀκτίνα φωτὸς τρεμοπαίζει, μιὰ γαλάζια κηλίδα ξεχωρίζει πάνω στὰ ζεστὰ καὶ μαλακὰ χρώματα. Στὴν ἄλλη μεριὰ οἱ Ἁμαρτωλοὶ ὁδηγοῦνται βίαια στὰ λιμνασμένα νερά. Οἱ ὁμάδες τῶν προσώπων περιστρέφονται μὲ ὁρμή, χωρὶς ἀνάπαυλα, γύρω ἀπὸ τὸ Χριστό, ποὺ ὀρθώνεται βίαιος. Ἡ κίνηση ὁλόκληρης τῆς σύνθεσης ἐπαναλαμβάνεται σὲ κάθε ὁμάδα, σὲ κάθε μορφή, μὲ ἀφάνταστη δύναμη, μέσα στὴν κυριαρχικὴ χλωμὴ ἀτμόσφαιρα. Ἡ σύνθεση εἶναι ἑρμητικὰ κλειστὴ (σὰ «μιὰ μόνη μάζα»), ὁ ρυθμὸς τῶν ὁμάδων φαίνεται σὰ νὰ συγκρατῆται, ὅπως καὶ ὁ ρυθμὸς τῶν διαφόρων προσώπων, ἔτσι ποὺ ἡ ἐνέργεια συγκεντρώνεται καὶ βρίσκει διέξοδο ζωγραφικὰ σὲ βίαιες προοπτικὲς συντμήσεις.

Θὰ ἦταν ἴσως χρήσιμο νὰ διερευνήσουμε τὶς πηγὲς τῆς γιγάντιας σύνθεσης, γιὰ νὰ διαπιστώσουμε τὶς πλατιὲς γνώσεις τοῦ καλλιτέχνη. Πάντως εἶναι ὁλότελα μάταιο νὰ προσπαθήσουμε νὰ στηρίξουμε ἀναλογίες μὲ τὴ Βίβλο, τὴ μυθολογία ἢ τὴ «Θεία Κωμωδία» τοῦ Δάντη. ᾿Εκτὸς ἂν θέλη κανεὶς ἁπλὰ καὶ μόνο νὰ πῆ ὅτι ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος, ὅπως καὶ ὁ Δάντης, ξανάζησε στὸ ὅραμά του τὸ πεπρωμένο καὶ τὴν ὀδύνη ὅλης τῆς ἀνθρωπότητας, ὑλοποιώντας τα γιὰ πάντα σὲ ἕνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα ἀριστουργήματα ὅλων τῶν ἐποχῶν.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Ρ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

1 - *Πιετά,* Ρώμη, Βατικανό, Βασιλική τοῦ Ἁγίου Πέτρου. (Φωτογραφία Anderson — Giraudon).

2 - *Ἡ Παναγία μὲ τὸ Βρέφος καὶ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη (Tondo Pitti),* μαρμάρινο ἀνάγλυφο, Φλωρεντία, Ἐθνικὸ Μουσεῖο (Μουσεῖο Μπαρτζέλλο). (Φωτογραφία Bulloz).

3 - *Ἀντίγραφο ἀπὸ ἔργο τοῦ Τζιόττο,* Παρίσι, Λοῦβρο.

4 - *Κεφάλι Σάτυρου,* σχέδιο μὲ πένα καὶ κόκκινο μολύβι, Παρίσι, Λοῦβρο.

5 - *Ὁ θόλος τῆς Καπέλλα Σιξτίνα,* Ρώμη, Βατικανό. (Φωτογραφία Anderson — Giraudon).

6 - *Σπουδὴ γιὰ τὴ Δευτέρα Παρουσία,* Φλωρεντία, Κάζα Μπουοναρρότι.

7 - Τὸ ἐσωτερικὸ τῆς Καπέλλα Σιξτίνα, Ρώμη, Βατικανό.

GIORGIO VASARI

Μιχαὴλ Ἅγγελος

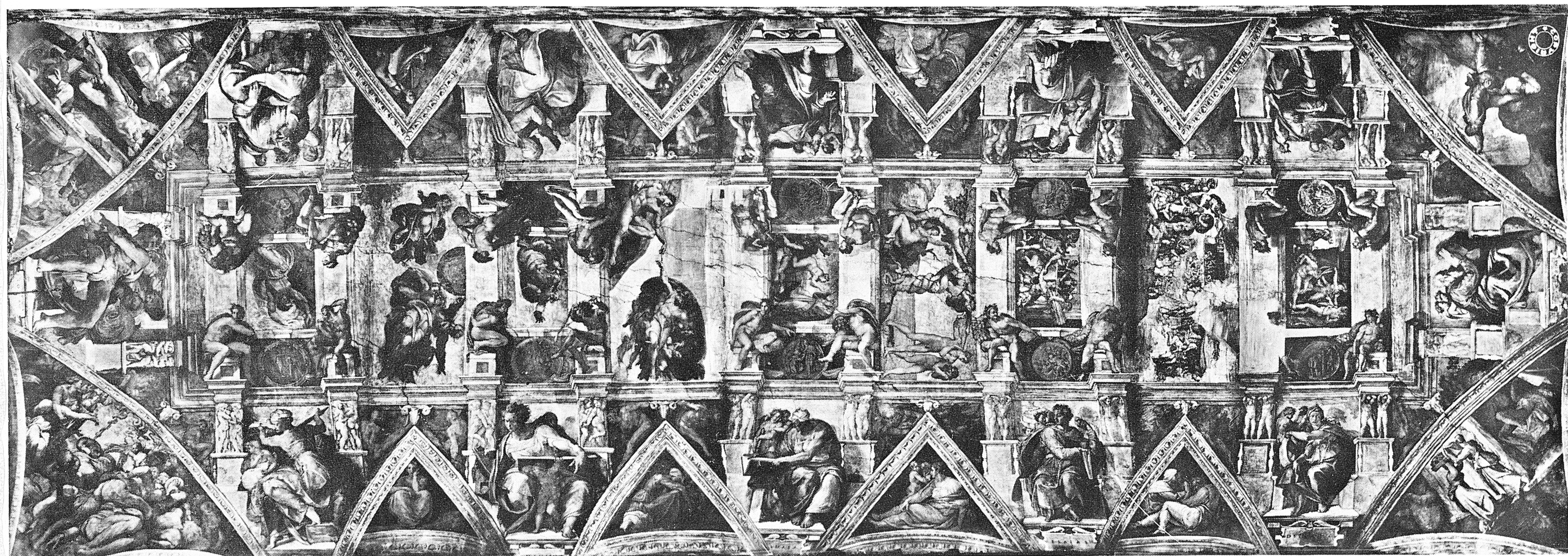
...ΟΤΑΝ ἔδιωξαν τοὺς Μέδικους ἀπὸ τὴ Φλωρεντία, ὁ Μιχαὴλ Ἅγγελος εἶχε πάει στὴν Μπολόνια καὶ μετὰ στὴ Βενετιά. Εἶχε φύγει κάμποσες βδομάδες νωρίτερα, γιατὶ φοβόταν πὼς κάποιο κακὸ θὰ τὸν ἔβρισκε ἀπ' τὸ στενό του σύνδεσμο μὲ αὐτὴ τὴν οἰκογένεια, βλέποντας τὴν ἀδιαντροπιὰ καὶ τὴν κακοδιοίκηση τοῦ Πιέρο τῶν Μεδίκων. Ἔμεινε κάπου ἕνα χρόνο στὴν Μπολόνια κι ἔπειτα γύρισε στὴ Φλωρεντία κι ἔφτιαξε ἕναν κοιμισμένο Ἔρωτα, ποὺ τὸν ἔδειξε ὁ Μπαλντασσάρι ντὲλ Μιλανέζε στὸν Λορέντσο ντὶ Πιὲρ Φραντσέσκο τῶν Μεδίκων, κι αὐτὸς εἶπε: «Ἂν τὸν ἔθαβες ὥσπου νὰ φανῆ ὅτι πάλιωσε, κι ὕστερα τὸν ἔστελνες στὴ Ρώμη, εἶμαι σίγουρος πὼς θὰ πέρναγε γιὰ ἀντίκα καὶ θά 'παιρνες πολὺ περισσότερα ἀπ' ὅ,τι ἂν τὸν πούλαγες ἐδῶ». Μερικοὶ λένε πὼς ὁ Μιχαὴλ Ἅγγελος τὸν ἄκουσε κι ἔκανε τὸ ἄγαλμα νὰ φαίνεται παλιό, κι ἄλλοι πὼς ὁ Μιλανέζε τὸ πῆρε στὴ Ρώμη καὶ τό 'θαψε σ' ἕνα ἀπὸ τ' ἀμπέλια του καὶ μετὰ τὸ πούλησε γιὰ ἀντίκα στὸν Καρδινάλιο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου καὶ πῆρε διακόσια δουκάτα. Ὅπως κι ἂν ἔγινε τὸ πράγμα, ἀκούστηκε τόσο πολὺ τὸ ὄνομα τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου, ποὺ τὸν κάλεσε στὴ Ρώμη ὁ Καρδινάλιος τοῦ Ἁγίου Γεωργίου. Καὶ πῆγε κι ἔμεινε ἕνα χρόνο ἐκεῖ, μὰ ὁ Καρδινάλιος, ποὺ δὲν ἤξερε καὶ πολὺ ἀπὸ τέχνη, δὲν τοῦ 'δωσε τίποτα νὰ κάνη. Ὡστόσο προόδεψε πολὺ στὴ σπουδὴ τῆς τέχνης τὸν καιρὸ ποὺ ἔμεινε στὴ Ρώμη, κι ὁ Καρδινάλιος τοῦ Ἁγίου Διονυσίου, θέλοντας ν' ἀφήση πίσω του ἕνα ἄξιο μνημεῖο σὲ μιὰ τόσο φημισμένη πόλη, τὸν ἔβαλε νὰ φτιάξη μιὰ μαρμάρινη Πιετὰ γιὰ τὸ παρεκκλήσι τῆς Παναγίας στὸν Ἅγιο Πέτρο. Αὐτὸ τὸ ἔργο του ὁ Μιχαὴλ Ἅγγελος τὸ ἀγάπησε τόσο πολύ, ὥστε χάραξε τ' ὄνομά του ἐπάνω, κι αὐτὸ εἶναι κάτι ποὺ δὲν τὸ ξανάκανε ποτὲ πιά, σὲ μιὰ ταινία ποὺ περνάει ἀπὸ τὸ στέρνο τῆς Παναγίας. Γιατὶ μιὰ μέρα μπῆκε ὁ Μιχαὴλ Ἅγγελος στὸ μέρος ποὺ ἤτανε τὸ ἄγαλμα καὶ βρῆκε μερικοὺς Λομβαρδοὺς ξένους. Κι ἐκεῖ ποὺ τὸ παίνευαν πολύ, ἕνας τους ρώτησε ἕναν ἄλλο ποιός τὸ εἶχε φτιάξει, κι ἐκεῖνος ἀποκρίθηκε: «Ὁ Καμπούρης μας ἀπ' τὸ Μιλάνο». Ὁ Μιχαὴλ Ἅγγελος ἔμεινε σιωπηλός, τοῦ κακοφάνηκε ὅμως νὰ λένε πὼς τὴ δική του τὴ δουλειὰ τὴν ἔκανε ἄλλος. Καὶ μιὰ νύχτα κλείστηκε ἐκεῖ μέσα μ' ἕνα φῶς καὶ σκάλισε τ' ὄνομά του ἐπάνω στὸ ἄγαλμα.

Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ τοῦ 'γραψαν μερικοὶ φίλοι του καὶ τὸν συμβούλευαν νὰ γυρίση στὴ Φλωρεντία, γιατὶ γινόταν λόγος νὰ δοθῆ τὸ μεγάλο κομμάτι τὸ μάρμαρο, ποὺ ἔμενε ἄχρηστο, γιὰ νὰ γίνη ἄγαλμα. Ὁ Πιὲρ Σοντερίνι, ὁ Κυβερνήτης, εἶχε πεῖ πὼς θὰ τό 'δινε στὸν Λεονάρντο ντὰ Βίντσι καὶ τώρα ἑτοιμαζόταν νὰ τὸ δώση στὸν Ἀντρέα Κοντούτσι. Ὁ Μιχαὴλ Ἅγγελος τὸ ἤθελε ἀπὸ πολλὰ χρόνια· ἔτσι γύρισε στὴ Φλωρεντία καὶ τὸ ζήτησε. Ἦταν ἕνα κομμάτι μάρμαρο ἐννιὰ πῆχες μακρύ· ἀπ' αὐτὸ εἶχε προσπαθήσει κάποιος Μαστρο-Σιμόνε ντὰ Φιέζολε νὰ φτιάξη ἕνα γίγαντα, καὶ τόσο ἄσχημα τὰ εἶχε καταφέρει, ποὺ οἱ ἐπιστάτες τῶν ἔργων τῆς Σάντα Μαρία ντὲλ Φιόρε δὲν ἐνδιαφέρθηκαν γιὰ νὰ τελειώση· τὸ ἄφησαν καὶ ἔμεινε ἔτσι γιὰ πολλὰ χρόνια. Ὁ Μιχαὴλ Ἅγγελος τὸ ξαναμέτρησε καὶ λογάριασε ὅτι μποροῦσε νὰ βγάλη ἀπ' αὐτὸ μιὰ παραδεκτὴ μορφή, κανονίζοντας τὴ στάση της ἀνάλογα μὲ τὸ σχῆμα του, ποὺ τὸ εἶχε σακατέψει ὁ Μαστρο-Σιμόνε. Ἀποφάσισε λοιπὸν νὰ κάνη αἴτηση στοὺς ἀρχιτέκτονες καὶ στὸν Σοντερίνι νὰ τοῦ τὸ δώσουν. Ἐκεῖνοι, θεωρώντας το ἄχρηστο, τοῦ τὸ παραχώρησαν, γιατὶ σκέφτηκαν πὼς ὁτιδήποτε θά 'ταν καλύτερο ἀπ' τὸ χάλι ποὺ εἶχε. Τότε ὁ Μιχαὴλ Ἅγγελος ἔφτιαξε ἕνα πρόπλασμα μὲ κερί, ἕνα νεαρὸ Δαυΐδ μὲ μιὰ σφεντόνα στὸ χέρι, κι ἄρχισε νὰ δουλεύη στὴ Σάντα Μαρία ντὲλ Φιόρε. Ἔστησε γύρω ἀπ' τὸ μάρμαρο ἕνα ξύλινο φράχτη καὶ δούλευε ἀδιάκοπα σ' αὐτὸ χωρὶς ν' ἀφήνη κανέναν νὰ τὸ δῆ, ὥσπου τὸ τέλειωσε. Ὁ Μαστρο-Σιμόνε εἶχε χαλάσει τὸ μάρμαρο τόσο πολύ, ποὺ σὲ μερικὰ μέρη δὲν εἶχε μείνει ἀρκετὸ γιὰ νὰ κάνη ὁ Μιχαὴλ Ἅγγελος αὐτὸ ποὺ ἤθελε· καὶ σίγουρα ἦταν θαῦμα, γιατὶ ἀνάστησε κάτι νεκρό.

Ὅταν τὸ εἶδε ὁ Πιὲρ Σοντερίνι, τοῦ ἄρεσε πολύ, ἀλλὰ εἶπε στὸ Μιχαὴλ Ἅγγελο, ποὺ ἔκανε κάτι τελειώματα ἐδῶ κι ἐκεῖ, πὼς ἡ μύτη τοῦ ἀγάλματος τοῦ φαινόταν κάπως χοντρή. Ὁ Μιχαὴλ Ἅγγελος, βλέποντας ὅτι ὁ Κυβερνήτης ἦταν κάτω ἀπ' τὸ ἄγαλμα καὶ δὲν μποροῦσε νὰ τὸ δῆ καλὰ-καλά, ἀνέβηκε, γιὰ νὰ τὸν εὐχαριστήση, στὴ σκαλωσιά, παίρνοντας μαζί του ἕνα καλέμι καὶ λίγη μαρμαρόσκονη, κι ἄρχισε νὰ δουλεύη μὲ τὸ καλέμι, ἀφήνοντας λίγη σκόνη νὰ πέφτη ποῦ καὶ ποῦ, χωρὶς ὅμως νὰ πειράξη τὴ μύτη. Στὸ τέλος γύρισε στὸν Κυβερνήτη, κάτω, ποὺ τὸν παρακολουθοῦσε, καὶ τοῦ εἶπε: «Κοιτάξτε το τώρα». «Μοῦ ἀρέσει πιὸ πολύ», εἶπε ὁ Κυβερνήτης, «τοῦ δώσατε ζωή». Καὶ κατέβηκε ὁ Μιχαὴλ Ἅγγελος, οἰκτίροντας ὅσους κάνουν ἐπίδειξη ὅτι καταλαβαίνουν ἀπὸ πράγματα ποὺ δὲν ξέρουν τίποτα γι' αὐτά. Ὁ Μιχαὴλ Ἅγγελος πῆρε ἀπ' τὸν Σοντερίνι γιὰ τὸ ἄγαλμα τετρακόσιες κορόνες καὶ ἡ δουλειὰ τέλειωσε τὸ 1504.

Ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι ἦταν τότε ἀπασχολημένος στὴν τοιχογράφηση τῆς μεγάλης Αἴθουσας τοῦ Συμβουλίου καὶ ὁ Πιὲρ Σοντερίνι ἀνάθεσε ἕνα τμῆμα τῆς αἴθουσας στὸ Μιχαὴλ Ἅγγελο, ποὺ διάλεξε γιὰ θέμα του τὸν πόλεμο τῆς Πίζας. Ἔπιασε ἕνα δωμάτιο στὸν ξενώνα τῶν βαφέων, στὸν Ἅγιο Ὀνούφριο, κι ἄρχισε ἕνα μεγάλο προσχέδιο ποὺ δὲν ἐννοοῦσε ν' ἀφήση κανέναν νὰ τὸ δῆ. Τὸ γέμισε μὲ γυμνὲς μορφὲς στρατιωτῶν ποὺ κάνουν μπάνιο στὸν Ἄρνο καὶ ξαφνικὰ τοὺς καλοῦν στὰ ὅπλα γιατὶ ὁ ἐχθρὸς κάνει ἔφοδο. Μερικοὶ βγαίνουν ἀπ' τὸ νερό, ἄλλοι ὁπλίζονται βιαστικὰ καὶ πᾶνε νὰ βοηθήσουν τοὺς συντρόφους τους, φορώντας τὶς πανοπλίες τους καὶ ζώνοντας τὰ ὅπλα τους. Ὅταν τὸ παρουσίασε, πολλοὶ εἶπαν πὼς ποτὲ πρὶν δὲν εἶχε γίνει κάτι τέτοιο, οὔτε ἀπ' τὸ δικό του οὔτε ἀπὸ ἄλλου χέρι. Κι αὐτὸ πρέπει νά 'ναι ἀλήθεια, γιατὶ ὅλοι ὅσοι σπούδασαν αὐτὸ τὸ προσχέδιο ἔγιναν ἔξοχοι καλλιτέχνες. Κι ἐπειδὴ ἔγινε ἀντικείμενο σπουδῆς γιὰ καλλιτέχνες, μεταφέρθηκε στὸ παλάτι τῶν Μεδίκων κι ἔμεινε καλὰ ἀσφαλισμένο στὰ χέρια τῶν καλλιτεχνῶν. Παρασφαλισμένο ὅμως, γιατὶ ὅταν ἀρρώστησε ὁ Δούκας Τζουλιάνο, καὶ κανεὶς δὲν τὸ πρόσεχε, τὸ πῆραν καὶ τό 'κοψαν σὲ πολλὰ κομμάτια καὶ τὸ σκόρπισαν σὲ πολλὰ μέρη· μερικὰ κομμάτια εἶναι τώρα στὴ Μάντουα.

Τόσο μεγάλη ἦταν ἡ φήμη τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου, ποὺ τὸ 1503, ὅταν ἦταν εἰκοσιεννιὰ χρονῶν, ἔστειλε καὶ τὸν κάλεσε ὁ Ἰούλιος Β' γιὰ νὰ τοῦ χτίση τὸν τάφο του. Ἔτσι λοιπὸν πῆγε στὴ Ρώμη, καὶ μετὰ ἀπὸ πολλοὺς μῆνες συμπλήρωσε ἕνα σχέδιο ποὺ ξεπέρναγε σὲ ὀμορφιά, σὲ διάκοσμο καὶ σὲ ἀριθμὸ ἀγαλμάτων κάθε ἄλλο ἀρχαῖο ἢ σύγχρονο μνημεῖο. Καὶ τότε ὁ Πάπας Ἰούλιος μεγάλωσε τὰ σχέδιά του κι ἀποφάσισε νὰ ξαναχτίση τὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Πέτρου γιὰ νὰ χωρέση τὸν τάφο του. Ἔτσι ὁ Μιχαὴλ Ἅγγελος ρίχτηκε στὴ δουλειὰ καὶ πῆγε στὴν Καρράρα μὲ δυὸ βοηθούς του γιὰ νὰ βρῆ τὸ μάρμαρο· κι ἔμεινε σ' ἐκεῖνα τὰ βουνὰ ὀχτὼ μῆνες. Ἔχοντας διαλέξει κάμποσο μάρμαρο, ἔβαλε νὰ τὸ μεταφέρουν στὴ θάλασσα καὶ ἀπὸ κεῖ στὴ Ρώμη, ὅπου ἔπιασε τὴ μισὴ Πλατεία τοῦ Ἁγίου Πέτρου, τὸ χῶρο γύρω ἀπ' τὴν Ἁγία Αἰκατερίνη καθὼς καὶ ἀνάμεσα στὴν ἐκκλησία καὶ στὸ διάδρομο ποὺ πηγαίνει στὸ κάστρο· ἐκεῖ εἶχε φτιάξει ὁ Μιχαὴλ Ἅγγελος ἕνα δωμάτιο γιὰ νὰ δουλέψη τὰ ἀγάλματα καὶ τὰ ἄλλα κομμάτια τοῦ τάφου.



5

Καὶ γιὰ νὰ μπορῆ ὁ Πάπας νὰ ἔρχεται εὔκολα καὶ νὰ παρακολουθῆ τὸ ἔργο, εἶχε φτιάξει μιὰ κινητὴ γέφυρα ἀπὸ τὸ διάδρομο στὸ δωμάτιο. Αὐτὴ ἡ οἰκειότητα ὅμως τοῦ στοίχισε μεγάλο κατατρεγμὸ καὶ ξεσήκωσε πολλὴ ζήλεια στοὺς καλλιτέχνες.

Ἀπ᾽ αὐτὸ τὸ ἔργο ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος τέλειωσε, πρὶν καὶ μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Πάπα, συνολικὰ τέσσερα ἀγάλματα κι ἄρχισε ἄλλα ὀχτώ. Ἕνα μέρος ἀπ᾽ τὸ μάρμαρο μεταφέρθηκε στὴ Φλωρεντία καὶ πῆγε νὰ δουλέψη ἐκεῖ γιὰ ἕνα διάστημα, γιὰ ν᾽ ἀποφύγη τὸ κακὸ κλίμα τῆς Ρώμης. Στὴ Ρώμη ἔφτιαξε τοὺς δυὸ Αἰχμάλωτους καὶ τὸ Μωυσῆ, ποὺ κανένα ἄλλο ἔργο δὲ θὰ τὸν ξεπεράση ποτὲ σὲ ὀμορφιά. Στὸ μεταξὺ ἔφτασε καὶ τὸ ὑπόλοιπο μάρμαρο, ποὺ εἶχε μείνει στὴν Καρράρα, καὶ μεταφέρθηκε στὴν Πλατεία τοῦ Ἁγίου Πέτρου. Καὶ καθὼς ἔπρεπε νὰ πληρωθοῦν αὐτοὶ ποὺ τὸ εἶχαν φέρει, ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος πῆγε ὅπως συνήθως στὸν Πάπα, ἀλλὰ βρῆκε τὴν Ἁγιότητά του ἀπασχολημένη μὲ σημαντικὲς ὑποθέσεις σχετικὰ μὲ τὴν Μπολόνια, γύρισε στὸ σπίτι του καὶ πλήρωσε ὁ ἴδιος γιὰ τὸ μάρμαρο. Ξαναπῆγε μιὰ ἄλλη μέρα γιὰ νὰ μιλήση γι᾽ αὐτὸ στὸν Πάπα, ἀλλὰ δὲν κατάφερε νὰ γίνη δεκτός, κι ἕνας ὑπηρέτης τὸν παρακάλεσε νὰ κάνη ὑπομονή, γιατὶ εἶχε ἐντολὴ νὰ μὴν τὸν ἀφήση νὰ μπῆ. Ἕνας ἐπίσκοπος εἶπε στὸν ὑπηρέτη: «Ἴσως δὲν τὸν ξέρεις αὐτὸν τὸν ἄνθρωπο», μὰ ἐκεῖνος ἀποκρίθηκε: «Τὸν ξέρω, καὶ πολὺ καλὰ μάλιστα, ἀλλὰ βρίσκομαι ἐδῶ γιὰ νὰ ἐκτελῶ τὶς ἐντολὲς τῶν ἀνωτέρων μου καὶ τοῦ Πάπα». Αὐτὸ δυσαρέστησε τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο, ποὺ εἶδε αὐτὴ τὴ στάση ἀλλιώτικη ἀπ᾽ ὅ,τι εἶχε συνηθίσει ὣς τότε, καὶ ἀπάντησε ὀργισμένος στὸν ὑπηρέτη τοῦ Πάπα, παραγγέλνοντας, ὅταν ἡ Ἁγιότητά του θὰ τὸν ζητοῦσε, νὰ πῆ ὅτι εἶχε φύγει. Γύρισε στὸ σπίτι του καὶ ξεκίνησε βιαστικὰ στὶς δύο ἡ ὥρα τὴ νύχτα, ἀφήνοντας δυὸ ὑπηρέτες μὲ τὴν ἐντολὴ νὰ πουλήσουν ὅλα τὰ πράγματα τοῦ σπιτιοῦ στοὺς Ἑβραίους καὶ νὰ τὸν ἀκολουθήσουν στὴ Φλωρεντία. Ταξίδεψε συνέχεια ὥσπου ἔφτασε στὸ Ποτζιμπόνσι, στὴν ἐπικράτεια τῆς Φλωρεντίας. Δὲν ἄργησαν νὰ καταφτάσουν πέντε ταχυδρόμοι μὲ γράμματα τοῦ Πάπα γιὰ νὰ γυρίση πίσω· ἀλλὰ αὐτὸς δὲν ἐννοοῦσε ν᾽ ἀκούση οὔτε τὰ παρακάλια τους οὔτε τὰ γράμματα, ποὺ τὸν πρόσταζαν νὰ γυρίση στὴ Ρώμη γιατὶ ἀλλιῶς θά᾽ πεφτε σὲ δυσμένεια. Τελικὰ οἱ ταχυδρόμοι τὸν ἔπεισαν κι ἔγραψε λίγα λόγια στὴν Ἁγιότητά του, λέγοντας πὼς δὲν ἐπιστρέφει καὶ νὰ τὸν συγχωρῆ, μιὰ καὶ τὸν εἶχαν διώξει, πὼς οἱ πιστὲς ὑπηρεσίες του δὲν ἄξιζαν τέτοια ἀνταμοιβή, καὶ γι᾽ αὐτὸ ἡ Ἁγιότητά του ἔπρεπε νὰ βρῆ κάποιον ἄλλον νὰ τὴν ὑπηρετήση. Κι ἔτσι ἦρθε στὴ Φλωρεντία καὶ βάλθηκε νὰ τελειώση τὸ προσχέδιο γιὰ τὴ Μεγάλη Αἴθουσα, γιατὶ ὁ Πιὲρ Σοντερίνι ἤθελε πολὺ νὰ γίνη αὐτὴ ἡ τοιχογραφία. Στὸ μεταξὺ ἔφτασαν τρία μηνύματα τοῦ Πάπα στὴ Σινιορία, μὲ τὴν ἐντολὴ νὰ στείλουν τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο πίσω στὴ Ρώμη. Ἐκεῖνος, νιώθοντας τὴν ὀργὴ τοῦ Πάπα, σκέφτηκε νὰ πάη στὴν Κωνσταντινούπολη, ὅπου τὸν εἶχαν καλέσει οἱ Τοῦρκοι γιὰ νὰ φτιάξη μιὰ γέφυρα ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη στὸ Πέραν. Τελικὰ ὁ Πιὲρ Σοντερίνι τὸν ἔπεισε, παρὰ τὴ θέλησή του, νὰ γυρίση στὸν Πάπα. Τὸν ἔστειλε μάλιστα σὰν πρεσβευτὴ τῆς πόλης κι ἔστειλε κι ἕνα συστατικὸ γράμμα στὸν ἀδερφό του, τὸν Καρδινάλιο Σοντερίνι, γιὰ νὰ τὸν συνοδέψη στὸν Πάπα. Ἔτσι ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος πῆγε στὴν Μπολόνια, ὅπου βρισκόταν ἐκεῖνο τὸν καιρὸ ἡ Ἁγιότητά του.

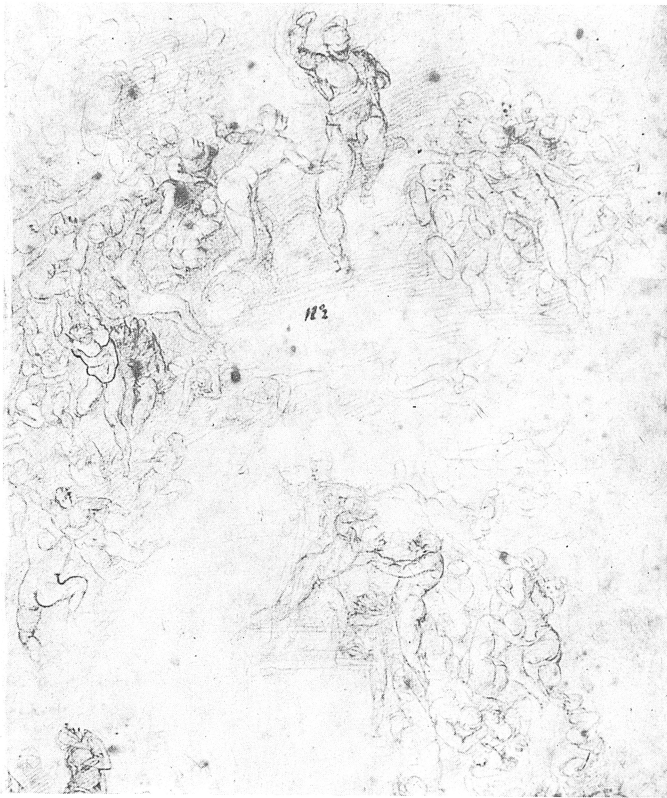
Μερικοὶ λένε πὼς ἀλλιῶς ἔγινε κι ἔφυγε ἀπ᾽ τὴ Ρώμη· ὅτι ὁ Πάπας, θυμωμένος μὲ τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο ποὺ δὲν τὸν ἄφηνε νὰ δῆ τὸ ἔργο του, πῆγε μεταμφιεσμένος ἀρκετὲς φορὲς στὸ σπίτι του ὅταν ἔλειπε ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος καὶ δωροδόκησε τοὺς βοηθούς του γιὰ νὰ τὸν ἀφήσουν νὰ μπῆ καὶ νὰ δῆ τί ζωγράφιζε στὸ παρεκκλήσι τοῦ θείου του τοῦ Σίξτου· καὶ μιὰ φορὰ ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος, ἀμφιβάλλοντας γιὰ τοὺς παραγιούς του, κρύφτηκε, καὶ μόλις μπῆκε ὁ Πάπας στὸ παρεκκλήσι τοῦ ᾽ριξε κάτι ἐπάνω του καὶ τὸν ἔκανε νὰ φύγη τρέχοντας καὶ καταθυμωμένος.

Ὅπως κι ἂν ἔγινε, μόλις ἔφτασε στὴν Μπολόνια, πρὶν προλάβη νὰ βγάλη τὶς μπότες του, ἦρθε ἕνας ἄνθρωπος τοῦ Πάπα, γιὰ νὰ τὸν πάη στὴν Ἁγιότητά του, μαζὶ μ᾽ ἕναν ἐπίσκοπο ἀπὸ μέρους τοῦ Καρδινάλιου Σοντερίνι, γιατὶ ὁ ἴδιος ὁ Καρδινάλιος ἦταν ἄρρωστος. Φτάνοντας μπροστὰ στὸν Πάπα ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος γονάτισε καὶ ἡ Ἁγιότητά του τὸν κοίταξε ἄγρια, σὰ νὰ ἦταν θυμωμένος, καὶ τοῦ εἶπε: «Ἀντὶ νὰ ἔρθης ἐσὺ σὲ μᾶς, περίμενες νὰ ἔρθουμε ἐμεῖς σὲ σένα», ἐννοώντας ὅτι ἡ Μπολόνια εἶναι κοντύτερα στὴ Φλωρεντία παρὰ στὴ Ρώμη. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ζήτησε ταπεινὰ συγγνώμη, λέγοντας πὼς δὲν εἶχε καμιὰ πρόθεση προσβολῆς, ἀλλὰ δὲν μποροῦσε νὰ ὑποφέρη νὰ τὸν διώχνουν μὲ τέτοιο τρόπο. Καὶ ὁ ἐπίσκοπος ποὺ τὸν εἶχε φέρει ἄρχισε νὰ ἀπολογῆται γιὰ λογαριασμό του, λέγοντας πὼς αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι εἶναι ἀμαθεῖς ἔξω ἀπ᾽ τὰ θέματα τῆς τέχνης καὶ δὲ μοιάζουν μὲ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους. Τότε ὁ Πάπας ὀργίστηκε καὶ χτύπησε τὸν ἐπίσκοπο μ᾽ ἕνα μπαστούνι ποὺ κρατοῦσε στὸ χέρι του, λέγοντας: «Ἐσὺ εἶσαι ἀμαθής, ποὺ τὸν κατηγορεῖς, ἐνῶ ἐμεῖς δὲν κάναμε τέτοιο πράγμα». Ὁ ὑπηρέτης λοιπὸν ἔβγαλε ἔξω τὸν ἐπίσκοπο καὶ ὁ Πάπας, ἔχοντας ξεθυμάνει, εὐλόγησε τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο καὶ τὸν ἔπνιξε στὰ δῶρα καὶ στὶς ὑποσχέσεις.

Πῆρε ἐντολὴ καὶ ἔφτιαξε ἕνα μπρούντζινο ἄγαλμα τοῦ Πάπα Ἰούλιου, πέντε πῆχες ψηλό, γιὰ τὴν πόλη τῆς Μπολόνιας. Ἡ φόρμα του ἦταν ὡραιότατη, ὅλο μεγαλοπρέπεια, τὸ ἔνδυμά του πλούσιο καὶ ἐπιβλητικό, καὶ ἡ στάση του εἶχε ζωντάνια καὶ δύναμη, ἐξυπνάδα καὶ φοβερὸ μεγαλεῖο. Τὸ ἄγαλμα στήθηκε σὲ μιὰ κόγχη πάνω ἀπ᾽ τὴν πύλη τοῦ Ἁγίου Πετρώνιου. Λένε πὼς ὅταν τὸ δούλευε ἀκόμα ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος, πῆγε νὰ τὸ δῆ ὁ Φράντσια, χρυσοχόος καὶ ὀνομαστὸς ζωγράφος, ποὺ εἶχε ἀκούσει πολλὰ γι᾽ αὐτὸν καὶ γιὰ τὰ ἔργα του ἀλλὰ δὲν εἶχε δεῖ ποτὲ τίποτα δικό του. Καθὼς λοιπὸν κοίταζε τὸ ἔργο σαστισμένος, ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος τὸν ρώτησε πῶς τοῦ φαινόταν, κι ἐκεῖνος ἀποκρίθηκε πὼς ἦταν ὡραιότατο τὸ καλούπι καὶ πρώτης γραμμῆς τὸ ὑλικό. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος σκέφτηκε πὼς αὐτὸς παίνευε περισσότερο τὸν μπροῦντζο παρὰ τὸν καλλιτέχνη καὶ τοῦ εἶπε: «Εἶμαι τόσο ὑποχρεωμένος στὸν Πάπα Ἰούλιο ποὺ μοῦ τὸ ἔδωσε, ὅσο εἶσαι κι ἐσὺ σ᾽ αὐτοὺς ποὺ σοῦ προμηθεύουν χρώματα γιὰ τὴ ζωγραφική σου», προσθέτοντας μάλιστα, μπροστὰ σὲ δυὸ ἀριστοκράτες ποὺ βρίσκονταν ἐκεῖ, ὅτι αὐτὸς ἦταν ἀνόητος.

Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος τέλειωσε αὐτὸ τὸ καλούπι στὸν πηλὸ προτοῦ φύγη ὁ Πάπας ἀπ᾽ τὴν Μπολόνια γιὰ τὴ Ρώμη, καὶ ἡ Ἁγιότητά του πῆγε νὰ τὸ δῆ. Ρώτησε τί θὰ κρατοῦσε στὸ ἀριστερό του χέρι κι ἂν τὸ δεξὶ χέρι, ποὺ ἦταν ὑψωμένο σὲ μιὰ περήφανη κίνηση, θὰ εὐλογοῦσε ἢ θὰ καταριόταν. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ἀπάντησε πὼς προειδοποιοῦσε τὸ λαὸ τῆς Μπολόνια νὰ φέρνεται καλὰ καὶ τὸν παρακάλεσε ν᾽ ἀποφασίση ἂν ἔπρεπε νὰ βάλη ἕνα βιβλίο στὸ ἀριστερό του χέρι. Ἐκεῖνος ὅμως εἶπε: «Βάλε ἕνα σπαθί, γιατὶ ἐγὼ δὲν εἶμαι ἄνθρωπος τῶν γραμμάτων». Τὸ ἄγαλμα αὐτὸ καταστράφηκε μετὰ ἀπὸ τὸν Μπεντιβόλι καὶ ὁ μπροῦντζος πουλήθηκε στὸ Δούκα Ἀλφόνσο τῆς Φερράρας· μ᾽ αὐτὸν ἔφτιαξαν ἕνα κανόνι ποὺ τὸ βάφτισαν Τζούλια· μόνο τὸ κεφάλι τοῦ ἀγάλματος σώζεται ἀκόμα.

Ὅταν ὁ Πάπας γύρισε στὴ Ρώμη, ὁ Μπραμάντε (φίλος τοῦ Ραφαὴλ καὶ ἄρα ὄχι καὶ πολὺ φίλος τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου) προσπάθησε νὰ τὸν κάνη



6

ν' ἀλλάξη γνώμη, γιὰ νὰ μὴν τελειώση ὁ τάφος του, λέγοντάς του πὼς ἦταν γρουσουζιὰ τὸ νὰ φτιάχνη τὸν ἴδιο του τὸν τάφο, κι ἔμοιαζε σὰ νὰ 'φερνε πιὸ κοντὰ τὸ θάνατό του· καὶ τὸν ἔπεισε νὰ βάλη τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο, μόλις θὰ γύριζε, νὰ ζωγραφίση τὴν ὀροφὴ τοῦ παρεκκλησιοῦ ποὺ ἦταν ἀφιερωμένο στὸ θεῖο του τὸ Σίξτο. Γιατὶ ὁ Μπραμάντε καὶ οἱ ἄλλοι ἀνταγωνιστὲς τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου εἶχαν σκεφτῆ νὰ τὸν ἀπομακρύνουν ἀπὸ τὴ γλυπτικὴ — σ' αὐτὴν ἔβλεπαν ὅτι ἦταν τέλειος — καὶ νὰ τὸν βάλουν νὰ κάνη δευτερώτερα ἔργα, κατώτερα πάντως ἀπ' τοῦ Ραφαήλ, μιὰ ποὺ ἤξεραν πὼς δὲν εἶχε καμιὰ πεῖρα ἀπὸ νωπογραφία. Ἔτσι, ὅταν γύρισε καὶ πρότεινε στὸν Πάπα νὰ τελειώση τὸ μνημεῖο του, ἐκεῖνος τοῦ εἶπε ὅτι ἀντὶ γι' αὐτὸ ἐπιθυμοῦσε νὰ τοῦ ἀναθέση νὰ ζωγραφίση τὴν καμάρα τοῦ παρεκκλησιοῦ. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος προσπάθησε μὲ κάθε τρόπο νὰ ἀπαλλαγῆ ἀπ' αὐτὴ τὴν παραγγελία, προτείνοντας στὴ θέση του τὸ Ραφαήλ. Ἀλλὰ ὅσο πιὸ πολὺ γύρευε νὰ ξεφύγη, τόσο πιὸ ἀνυπόμονος γινόταν ὁ Πάπας. Ἔτσι, βλέποντας ὅτι ἡ Ἁγιότητά του ἐπέμενε, πῆρε τὴν ἀπόφαση νὰ δεχτῆ· καὶ ὁ Πάπας παράγγειλε στὸν Μπραμάντε νὰ φτιάξη τὶς σκαλωσιές. Ἐκεῖνος ἄνοιξε τρύπες στὸ ταβάνι καὶ πέρασε σκοινιά. Ὅταν εἶδε ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος τί εἶχε φτιάξει, τὸν ρώτησε πῶς θὰ ἔφραζαν οἱ τρύπες ὅταν θὰ τέλειωνε ἡ τοιχογράφηση. Ἐκεῖνος τοῦ εἶπε: «θὰ τὸ σκεφτοῦμε αὐτὸ μετά, ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει ἄλλος τρόπος». Ἔτσι ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος κατάλαβε ὅτι ὁ Μπραμάντε ἢ ἦταν ἀνίκανος ἢ δὲν ἦταν φίλος του, καὶ πῆγε στὸν Πάπα καὶ τοῦ εἶπε ὅτι ἡ σκαλωσιὰ δὲν του ἔκανε. Πῆρε τὴν ἀπάντηση, καὶ μάλιστα μπροστὰ στὸ Μπραμάντε, νὰ τὴ φτιάξη ὅπως ἤθελε. Ἔδωσε λοιπὸν ὁδηγίες νὰ γίνη σκαλωσιὰ ποὺ νὰ στηρίζεται στὸ πάτωμα καὶ νὰ μὴν ἀγγίζη τὸν τοῖχο· καὶ στὸ φτωχὸ μαραγκὸ ποὺ τὴν ἔφτιαξε χάρισε τόσο πολλὰ ἀπ' τὰ ἄχρηστα σκοινιά, ποὺ ὅταν τὰ πούλησε ἔκανε τὴν προίκα μιᾶς κόρης του.

Ὁ Πάπας εἶχε ἀποφασίσει νὰ καταστραφοῦν ὅλες οἱ εἰκόνες ποὺ εἶχαν ζωγραφιστῆ στὸ παρεκκλήσι ἀπ' τὴν ἐποχὴ τοῦ Σίξτου· ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος λοιπόν, ἔχοντας ἕνα τεράστιο ἔργο μπροστά του, ὑποχρεώθηκε νὰ στείλη στὴ Φλωρεντία γιὰ ἀνθρώπους. Ἄρχισε καὶ τέλειωσε τὰ προπαρασκευαστικὰ σχέδια, κι ἐπειδὴ δὲν εἶχε ζωγραφίσει ποτὲ πρὶν μὲ τεχνικὴ νωπογραφίας, ἔφερε ἀπ' τὴ Φλωρεντία μερικοὺς φίλους του γιὰ νὰ τὸν βοηθήσουν καὶ νὰ δῆ τὴ μέθοδο ποὺ ἀκολουθοῦσαν στὴ νωπογραφία. Ἀνάμεσά τους ἦταν ὁ Γκρανάτσιο, ὁ Μπουτζιαρντίνι καὶ ἄλλοι.

Τοὺς ἔβαλε ν' ἀρχίσουν τὴ δουλειά, ἀλλὰ οἱ προσπάθειές τους κάθε ἄλλο παρὰ τὸν ἱκανοποιοῦσαν. Ἀποφάσισε λοιπὸν μιὰ μέρα νὰ καταστρέψη ὅ,τι εἶχαν κάνει. Κλείστηκε στὸ παρεκκλήσι καὶ οὔτε τὴν πόρτα τοὺς ἄνοιγε οὔτε ἔβγαινε νὰ πάη νὰ τοὺς δῆ στὸ σπίτι του. Αὐτὸ κράτησε κάμποσο, ὥσπου ἐκεῖνοι ἔνιωσαν ὅτι τοὺς πρόσβαλε καὶ πῆραν καταντροπιασμένοι τὸ δρόμο γιὰ τὴ Βενετιά. Καὶ ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ἑτοιμάστηκε νὰ κάνη ὅλο τὸ ἔργο μόνος του· καὶ τὸ ἔκανε καὶ τὸ τέλειωσε μὲ πολλοὺς μόχθους καὶ σπουδές. Καὶ ὅσον καιρὸ δούλευε, δὲν ἄφηνε κανέναν νὰ τὸ δῆ, ἔτσι ποὺ ἡ γενικὴ περιέργεια ὅλο καὶ μεγάλωνε. Ὅταν τὸ μισὸ τέλειωσε καὶ παρουσιάστηκε, ὅλη ἡ Ρώμη πῆγε νὰ τὸ δῆ, καὶ πρῶτος ἀπ' ὅλους ὁ Πάπας. Καὶ ὁ Ραφαὴλ ἀπ' τὸ Οὐρμπίνο, ποὺ ἦταν ἔξοχος στὴ μίμηση, ὅταν τὸ εἶδε, ἄλλαξε τὴν τεχνοτροπία του. Τότε ὁ Μπραμάντε προσπάθησε νὰ πείση τὸν Πάπα νὰ ἀναθέση τὸ ἄλλο μισὸ στὸ Ραφαήλ. Ὁ Πάπας ὅμως, βλέποντας καθημερινὰ τὰ χαρίσματα τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου, ἔκρινε ὅτι ἔπρεπε νὰ κάνη ὁ ἴδιος καὶ τὸ ἄλλο μισό. Καὶ τὸ τέλειωσε μέσα σὲ εἴκοσι μῆνες, ὁλομόναχος, χωρὶς οὔτε ἕνα βοηθὸ γιὰ νὰ τοῦ ἀνακατεύη τὰ χρώματα. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος παραπονιόταν ὅτι ἀπ' τὴν πολλὴ βιασύνη τοῦ Πάπα δὲν μποροῦσε νὰ τὸ δουλέψη ὅπως ἤθελε, γιατὶ ὁ Πάπας τὸν ρωτοῦσε ἐπίμονα πότε θὰ τελειώση. Μιὰ φορὰ τοῦ ἀπάντησε: «Θὰ τελειώση ὅταν θὰ εἶμαι ἱκανοποιημένος». «Ἀλλὰ ἐμεῖς ἐπιθυμοῦμε», τοῦ εἶπε ὁ Πάπας, «νὰ ἱκανοποιήσης τὴ δική μας ἐπιθυμία καὶ νὰ τελειώση σύντομα». Καὶ πρόσθεσε ὅτι ἂν αὐτὸ δὲ γινόταν γρήγορα θὰ ἔβαζε νὰ τὸν πετάξουν κάτω ἀπ' τὴ σκαλωσιά του. Ὁ Πάπας ἔλεγε συχνὰ στὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο νὰ ζωγραφίση τὸ παρεκκλήσι μὲ πλούσια χρώματα καὶ πολὺ χρυσό, ἀλλὰ ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ἀπαντοῦσε στὸν Ἅγιο Πατέρα: «Ἐκείνους τοὺς καιροὺς οἱ ἄνθρωποι δὲ φόραγαν χρυσαφικά, καὶ αὐτοὶ ποὺ ζωγραφίζω ἐγὼ τώρα δὲν ἦταν ποτὲ πλούσιοι, ἀλλὰ ἅγιοι ἄνθρωποι ποὺ περιφρονούσανε τὰ πλούτη».

Δουλεύοντας δεινοπαθοῦσε, γιατὶ ἔπρεπε νὰ κοιτάη συνεχῶς πρὸς τὰ πάνω, κι αὐτὸ τοῦ 'κανε τόσο κακὸ στὴν ὅραση, ὥστε μόνο πρὸς τὰ πάνω μποροῦσε νὰ διαβάση ἢ νὰ κοιτάξη ζωγραφιές, γιὰ πολλοὺς μῆνες μετά. Ἀλλὰ δούλευε μὲ τέτοιο πάθος ποὺ δὲν καταλάβαινε κούραση καὶ δὲν τὸν ἔνοιαζε γιὰ τὴ βολή του. Τὸ ἔργο του, ἀλήθεια, εἶναι ἕνα φῶς στὴν τέχνη μας καὶ φωτίζει τὸν κόσμο ποὺ εἶχε μείνει τόσους αἰῶνες στὸ σκοτάδι. Ὢ ἀληθινὰ εὐτυχισμένη ἐποχή, κι ὢ καλότυχοι καλλιτέχνες, ποὺ σὲ μιὰ τέτοια πηγὴ μπορεῖτε νὰ πλύνετε καὶ νὰ καθαρίσετε τὰ μάτια σας! Εὐχαριστῆστε τὸν Οὐρανὸ καὶ μιμηθῆτε τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο στὸ καθετί.

Ἔτσι, λοιπόν, ὅταν ἀποκαλύφθηκε τὸ ἔργο ἔτρεξαν ὅλοι ἀπὸ παντοῦ νὰ τὸ δοῦνε, καὶ τὸ κοίταζαν ἔκθαμβοι καὶ σιωπηλοί· κι ὁ Πάπας, ἐμψυχωμένος καὶ παίρνοντας θάρρος γιὰ μεγαλύτερα σχέδια, τὸν ἀντάμειψε πλουσιοπάροχα μὲ χρήματα καὶ πλούσια δῶρα. Ἀπ' τὴ μεγάλη εὔνοια ποὺ τοῦ 'δειχνε ὁ Πάπας φαινόταν πὼς ἀναγνώριζε τὸ ταλέντο του· κι ἂν καμιὰ φορὰ τὸν πλήγωνε, τοῦ γιάτρευε τὴν πληγὴ μὲ ρεγάλα καὶ εἰδικὰ χατίρια· ὅπως, π.χ., τὴ φορὰ ποὺ ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος τοῦ ζήτησε τὴν ἄδεια νὰ πάη νὰ δουλέψη στὸν Ἅγιο Ἰωάννη στὴ Φλωρεντία, καθὼς καὶ χρήματα γι' αὐτὸ τὸ σκοπό, κι ἐκεῖνος εἶπε: «Λοιπόν, κι αὐτὸ τὸ παρεκκλήσι, πότε θὰ τελειώση;». «Ὅταν θὰ μπορέσω, Ἅγιε Πάτερ». Ὁ Πάπας, ποὺ κράταγε ἕνα ραβδὶ στὸ χέρι του, χτύπησε τότε τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο, λέγοντας: «Ὅταν θὰ μπορέσω! Ὅταν θὰ μπορέσω! Θὰ σὲ κάνω ἐγὼ νὰ μπορέσης!» Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος λοιπὸν γύρισε στὸ σπίτι του κι ἑτοιμάστηκε νὰ φύγη γιὰ τὴ Φλωρεντία, μὰ ὁ Πάπας ἔστειλε ἀμέσως ξοπίσω του τὸν Κούρσιο, τὸν ἀρχιθαλαμηπόλο του, μὲ πεντακόσιες κορόνες γιὰ νὰ τὸν κατευνάση, καὶ τὸν πρόσταξε νὰ ζητήση συγγνώμη ἀπὸ μέρους του καὶ νὰ πῆ πὼς ὅλα ἔγιναν ἀπὸ ἀγάπη καὶ χωρὶς κακὴ πρόθεση. Κι ἐκεῖνος, καταλαβαίνοντας πὼς τέτοιος ἦταν ὁ χαρακτήρας τοῦ Πάπα, καὶ τελικὰ ἀγαπώντας τον, τὸ πῆρε καλὰ καὶ γέλασε, γιατὶ σκέφτηκε κιόλας πὼς αὐτὸ τὸν συνέφερε, μιὰ καὶ ὁ Πάπας θά 'κανε τὰ πάντα γιὰ νὰ μείνη φίλος του.

Ὅταν τέλειωσε τὸ παρεκκλήσι, ὁ Πάπας, λίγο πρὶν πεθάνη, ἔδωσε ἐντολὲς στὸν Καρδινάλιο Σαντικουάττρο καὶ στὸν Καρδινάλιο Ἀτζινένσε, τὸν ἀνεψιό του, ἐπιφορτίζοντάς τους, ἅμα πέθαινε, νὰ φροντίσουν νὰ τελειώση τὸ μνημεῖο του, ἀλλὰ μ' ἕνα σχέδιο λιγότερο μεγαλόπρεπο ἀπ' τὸ πρῶτο. Ἔτσι ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ξαναγύρισε στὴ δουλειά του γιὰ τὸν τάφο, ἐλπίζοντας νὰ τὸν τελειώση ἀνεμπόδιστα, ἀλλὰ αὐτὴ ἡ δουλειὰ τοῦ δημιούργησε πιὸ πολλὰ ἐμπόδια καὶ βάσανα ἀπ' ὁτιδήποτε ἄλλο ἔκανε στὴ ζωή του. Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ πέθανε ὁ Ἰούλιος καὶ ὅλο τὸ σχέδιο παραμερίστηκε μὲ τὴν ἐκλογὴ τοῦ Πάπα Λέοντα Ι'. Γιατὶ κι αὐτὸς δὲν εἶχε λιγότερο μυαλὸ καὶ κατώτερες ἱκανότητες ἀπ' τὸν Ἰούλιο, καὶ ἤθελε ν' ἀφήση στὴν πόλη ποὺ γεννήθηκε, καὶ ποὺ ἦταν ὁ πρῶτος της ποντίφικας, ἕνα τόσο θαυμάσιο ἔργο, σὲ ἀνάμνηση τοῦ ἑαυτοῦ του καὶ τοῦ θεϊκοῦ καλλιτέχνη καὶ συμπολίτη του, ὅσο μποροῦσε σὰ μεγάλος ἄρχοντας ποὺ ἦταν.

Ἔτσι ἀποφάσισε νὰ γίνουν ἔργα στὴν πρόσοψη τοῦ Ἁγίου Λαυρεντίου, μιᾶς ἐκκλησιᾶς ποὺ εἶχαν χτίσει οἱ Μέδικοι στὴ Φλωρεντία, καὶ πρόσταξε νὰ μείνη στὴν ἄκρη ὁ τάφος τοῦ Ἰουλίου γιὰ νὰ μπορέση ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος νὰ ἑτοιμάση σχέδια γι' αὐτὰ τὰ ἔργα. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ἀντιστάθηκε ὅσο μποροῦσε, μὲ τὸ ἐπιχείρημα πὼς εἶχε ἀναλάβει ὑποχρεώσεις γιὰ τὸν τάφο ἀπέναντι στὸν Σαντικουάττρο καὶ στὸν Ἀτζινένσε. Ἀλλὰ ὁ Πάπας τοῦ ἀποκρίθηκε πὼς αὐτὸ δὲ χρειαζόταν νὰ τὸν ἀπασχολῆ, γιατὶ τὸ εἶχε σκεφτῆ καὶ ὁ ἴδιος καὶ εἶχε πάρει τὴ συγκατάθεσή τους γιὰ τὴν ἀναχώρησή του. Ἔτσι ἡ ὑπόθεση τακτοποιήθηκε, πρὸς μεγάλη δυσαρέσκεια τόσο τῶν καρδινάλιων ὅσο καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου, ποὺ ἔφυγε κλαίγοντας. Ἔφαγε πολλὰ χρόνια διαλέγοντας μάρμαρο, ἂν καὶ στὸ μεταξὺ ἔκανε προπλάσματα μὲ κερὶ καὶ ἄλλες προετοιμασίες γιὰ τὸ ἔργο· ἀλλὰ τὸ πρᾶγμα καθυστέρησε τόσο πολύ, ποὺ τὰ χρήματα τοῦ προϋπολογισμοῦ φαγώθηκαν στὸν πόλεμο τῆς Λομβαρδίας καὶ τὸ ἔργο ἔμεινε ἀσυμπλήρωτο μὲ τὸ θάνατο τοῦ Λέοντα.

Ἐκεῖνο τὸν καιρό, τὸ 1525, ὁ Τζιόρτζιο Βαζάρι ἦρθε σὰ μαθητευόμενος στὴ Φλωρεντία· τὸν ἔφερε ὁ Καρδινάλιος τῆς Κορτόνα καὶ τὸν ἔβαλε μὲ τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο γιὰ νὰ μάθη τὴν τέχνη. Ἀλλὰ ἐπειδὴ τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο τὸν κάλεσε ὁ Πάπας Κλήμης Ζ' στὴ Ρώμη, ὁ Καρδινάλιος ἀποφάσισε νὰ βάλη τὸ Βαζάρι μὲ τὸν Ἀντρέα ντὲλ Σάρτο, καὶ πῆγε ὁ ἴδιος στὸ ἐργαστήρι τοῦ Ἀντρέα γιὰ νὰ τοῦ ἀναθέση τὸ παιδί.

Ὅταν ἔγινε Πάπας ὁ Κλήμης Ζ' κάλεσε τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο· αὐτὸς συμφώνησε μὲ τὸν Πάπα νὰ τελειώση τὸ σκευοφυλάκιο καὶ τὴ βιβλιοθήκη τοῦ Ἁγίου Λαυρεντίου καὶ νὰ φτιάξη τέσσερεις τάφους γιὰ τὰ σώματα τοῦ Λορέντσο τοῦ Μεγαλοπρεπῆ (πατέρα τοῦ Πάπα Λέοντα Ι') καὶ τοῦ ἀδερφοῦ του Τζουλιάνο (πατέρα τοῦ Πάπα Κλήμη Ζ'), καὶ τοῦ Τζουλιάνο, τοῦ ἀδερφοῦ τοῦ Λέοντα, καὶ τοῦ Δούκα Λορέντσο, τοῦ ἀνιψιοῦ του. Ἐκεῖνο τὸν καιρὸ ἔγινε ἡ λεηλασία τῆς Ρώμης καὶ ἡ ἐκτόπιση τῶν Μεδίκων ἀπὸ τὴ Φλωρεντία. Αὐτοὶ ποὺ κυβερνοῦσαν τὴν πόλη θέλησαν νὰ κάνουν συμπληρωματικὰ ὀχυρωματικὰ ἔργα, καὶ διόρι-

σαν τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο ἀνώτατο γενικὸ ἐπίτροπο ὅλων τῶν ὀχυρώσεων. Ἐκεῖνος ἔφτιαξε γύρω ἀπ' τὸ λόφο τοῦ Σὰν Μινιάτο προμαχῶνες καὶ ὀχύρωσε τὴν πόλη σὲ πολλὰ μέρη. Μετὰ τὸν ἔστειλαν στὴ Φερράρα νὰ ἐπιθεωρήση τὶς ὀχυρώσεις τοῦ Δούκα Ἀλφόνσου, ποὺ τὸν δέχτηκε μὲ πολλὴ εὐγένεια καὶ τὸν παρακάλεσε ὅταν θὰ ἔχη καιρὸ νὰ τοῦ φτιάξη ἕνα ἔργο τέχνης. Γυρίζοντας στὴ Φλωρεντία κι ἀρχίζοντας πάλι τὴ δουλειὰ στὶς ὀχυρώσεις, ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος βρῆκε ὡστόσο τὸν καιρὸ νὰ κάνη μιὰ τέμπερα μὲ τὴ Λήδα γιὰ τὸ δούκα καὶ νὰ δουλέψη τὰ ἀγάλματα γιὰ τὸ μνημεῖο στὸν Ἅγιο Λαυρέντιο. Ἀπ' αὐτὸ τὸ μνημεῖο, ποὺ προχώρησε ὡς ἕνα σημεῖο, ὑπάρχουν ἑφτὰ ἀγάλματα. Τὸ πρῶτο εἶναι τῆς Παναγίας, καὶ μολονότι ἀτέλειωτο, φαίνεται ἡ ἔξοχη δουλειά του. Μετὰ εἶναι τὰ τέσσερα ἀγάλματα τῆς Νύχτας καὶ τῆς Ἡμέρας, τῆς Αὐγῆς καὶ τοῦ Δειλινοῦ, ὡραιότατα καὶ ἀρκετὰ ἀπὸ μόνα τους, ἂν ἡ τέχνη χανόταν, νὰ τὴν ξαναφέρουν στὸ φῶς. Τὰ ἄλλα ἀγάλματα εἶναι τῶν δυὸ ἁρματωμένων ἀρχηγῶν, τὸ ἕνα τοῦ στοχαστικοῦ Δούκα Λορέντσο καὶ τὸ ἄλλο τοῦ περήφανου Δούκα Τζουλιάνο.

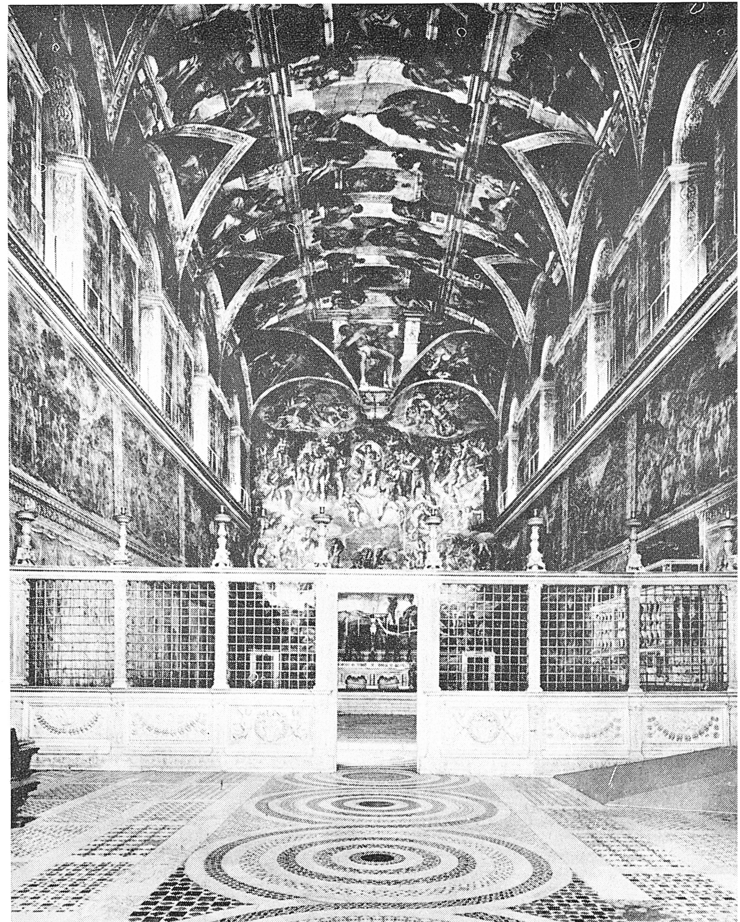
Στὸ μεταξὺ ἄρχισε ἡ πολιορκία τῆς Φλωρεντίας, τὸ 1529, καὶ ὁ ἐχθρὸς κύκλωνε τὴν πόλη ὅλο καὶ πιὸ σφιχτά, καὶ καθὼς δὲν ἐρχόταν βοήθεια, ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ἀποφάσισε νὰ φύγη καὶ νὰ πάη στὴ Βενετιά. Ξεκίνησε λοιπὸν μυστικά, χωρὶς νὰ τὸ ξέρη κανείς.

Ἀλλὰ ἡ πολιτεία του κάλεσε πίσω τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο, παρακαλώντας τον νὰ μὴν τὴν ἐγκαταλείψη· τοῦ ἔστειλαν κι ἕνα διαβατήριο. Στὸ τέλος τὸν παρέσυρε ἡ ἀγάπη του γι' αὐτὴν καὶ ξαναγύρισε, ὄχι χωρὶς κίνδυνο τῆς ζωῆς του. Ἐπισκεύασε τὸν πύργο τοῦ Σὰν Μινιάτο κι ἔκανε ἔτσι μεγάλη ζημιὰ στὸν ἐχθρό, γι' αὐτὸ ἄρχισαν νὰ τὸν χτυπᾶνε μὲ μεγάλο κανόνι, καὶ θὰ τὸν ἔριχναν, ἀλλὰ ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος τὸν ὀχύρωσε, κρεμώντας μπάλες μαλλὶ καὶ στρώματα γιὰ νὰ τὸν προστατέψη.

Ὅταν τέλειωσε ὁ πόλεμος, ὁ Πάπας ἀνέθεσε στὸν Μπάτσιο Βαλόρε νὰ συλλάβη μερικοὺς ἀπὸ τοὺς ἀρχηγοὺς τῆς ἐξέγερσης, κι ἄρχισαν νὰ ψάχνουν γιὰ τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο, ἀλλὰ ἐκεῖνος εἶχε κρυφτῆ στὸ σπίτι ἑνὸς φίλου, ὅπου ἔμεινε πολλὲς μέρες. Ὅταν τοῦ πέρασε ὁ θυμός, ὁ Πάπας Κλήμης θυμήθηκε τὴ μεγάλη του ἀξία καὶ εἶπε στοὺς ἀνθρώπους του νὰ τὸν γυρέψουν ἀλλὰ νὰ μὴν τοῦ ποῦν τίποτα, παρὰ μόνο πὼς θὰ ἔπαιρνε τὸ κανονικό του ἐπίδομα κι ἔπρεπε νὰ συνεχίση τὴ δουλειά του στὸν Ἅγιο Λαυρέντιο.

Τότε ὁ Δούκας Ἀλφόνσος τῆς Φερράρα, ἔχοντας ἀκούσει πὼς ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος τοῦ εἶχε φτιάξει ἕνα σπάνιο κομμάτι, ἔστειλε ἕναν ἀπὸ τοὺς ἀριστοκράτες του νὰ τὸ πάρη, γιὰ νὰ μὴ χάση τέτοιο θησαυρό. Ἦρθε λοιπὸν ἐκεῖνος στὴ Φλωρεντία καὶ παρουσίασε τὰ συστατικὰ του γράμματα. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος τοῦ ἔδειξε τὴ Λήδα καὶ τὸν Κάστορα μὲ τὸν Πολυδεύκη νὰ βγαίνουν ἀπ' τὸ αὐγό. Ἀλλὰ ὁ ἀπεσταλμένος τοῦ δούκα, ποὺ δὲν κατάλαβε τὴν τέχνη καὶ τὴν τελειότητα τοῦ πράγματος, σκέφτηκε πὼς θά 'πρεπε νὰ ἔχη φτιάξει ἕνα μεγάλο ἔργο καὶ εἶπε στὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο: «Ὤ, αὐτὸ εἶναι πολὺ μικρό». Τότε ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος τὸν ρώτησε τί δουλειὰ ἔκανε, ξέροντας πὼς καλοὶ κριτὲς γιὰ ἕνα πράγμα εἶναι μόνο ὅσοι ἔχουν κάποιες γνώσεις γι' αὐτό. Ἐκεῖνος ἀπάντησε περιφρονητικά: «Εἶμαι ἔμπορος», νομίζοντας πὼς ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος δὲν ἤξερε ὅτι εἶναι ἀριστοκράτης· κι ἔτσι, ἐπειδὴ τὸν εἶχε μᾶλλον προσβάλει ἡ ἐρώτηση, ἔδειξε καὶ κάποια περιφρόνηση γιὰ τὴν ἐργατικότητα τῶν Φλωρεντινῶν. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος, ποὺ κατάλαβε ἀπόλυτα τὸν ὑπαινιγμό του, τοῦ ἀποκρίθηκε: «Φανήκατε κακὸς ἔμπορος αὐτὴ τὴ φορά, καὶ μάλιστα ζημιώσατε τὸν κύριό σας· φύγετε ἀπὸ δῶ». Ἔπειτα ὁ μαθητής του Ἄντον Μίνι, ποὺ οἱ δυὸ ἀδερφές του ἦταν νὰ παντρευτοῦνε, τοῦ ζήτησε τὴν εἰκόνα, κι ἐκεῖνος τοῦ τὴν ἔδωσε εὐχαρίστως, μαζὶ μὲ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν πινάκων του καὶ τῶν προπαρασκευαστικῶν του σχεδίων, καθὼς καὶ δυὸ μπαοῦλα προπλάσματα. Ὅλ' αὐτὰ τὰ πῆρε ὁ Μίνι μαζί του ὅταν πῆγε στὴ Γαλλία. Τὴ Λήδα τὴν πούλησε στὸ Βασιλιὰ Φραγκίσκο, ἀλλὰ τὰ σχέδια καὶ οἱ πίνακες χάθηκαν, γιατὶ αὐτὸς μετὰ ἀπὸ λίγο πέθανε· καὶ πῆγαν καὶ τά 'κλεψαν.

Ἔπειτα ὁ Πάπας ἐξέφρασε τὴν ἐπιθυμία νὰ πάη ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος στὴ Ρώμη καὶ νὰ ζωγραφίση τοὺς τοίχους τοῦ Σιξτίνειου Παρεκκλησιοῦ. Ὁ Κλήμης ἤθελε νὰ ζωγραφίση ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος τὴ Δευτέρα Παρουσία καὶ τὸν Ἑωσφόρο ποὺ τὸν διώχνουν ἀπ' τὸν οὐρανὸ γιὰ τὴν περηφάνεια του· γι' αὐτὰ τὰ θέματα εἶχε κάνει ἀπὸ πολλὰ χρόνια ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος σχέδια καὶ σκίτσα. Ἀλλὰ τὸ 1533 ὁ Πάπας Κλήμης πέθανε, καὶ ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος πίστεψε πάλι πὼς ἦταν ἐλεύθερος νὰ τελειώση τὸν τάφο τοῦ Ἰούλιου Β΄. Ὅταν ὅμως ἔγινε πάπας ὁ Παῦλος Γ΄, δὲν ἄργησε νὰ τὸν καλέση, καὶ τοῦ ζήτησε νὰ μπῆ στὴν ὑπηρεσία του. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ἀρνήθηκε, λέγοντας πὼς ἦταν δεμένος μὲ συμβόλαιο μὲ τὸ Δούκα τοῦ Οὐρμπίνο, καὶ εἶχε τὴν ὑποχρέωση νὰ τελειώση τὸν τάφο τοῦ Ἰούλιου Β΄. Ἀλλὰ ὁ Πάπας ὀργίστηκε καὶ φώναξε: «Αὐτὸ τὸ ἐπιθυμῶ τριάντα χρόνια, καὶ τώρα ποὺ εἶμαι Πάπας δὲν πρόκειται νὰ ὑποχωρήσω. Θὰ ἀκυρώσω τὸ συμβόλαιο, καὶ ἔχω ἀποφασίσει ὅτι θὰ μὲ ὑπηρετήσης». Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος σκέφτηκε νὰ φύγη ἀπ' τὴ Ρώμη, ἀλλὰ φοβήθηκε τὴ δύναμη τοῦ Πάπα, καὶ βλέποντάς τον τόσο γέρο, σκέφτηκε νὰ τὸν ξεγελάση μὲ τὰ λόγια. Μιὰ μέρα λοιπὸν πῆγε ὁ Πάπας στὸ σπίτι του μὲ δέκα καρδινάλιους, καὶ ζήτησε νὰ δῆ ὅλα τὰ ἀγάλματα γιὰ τὸν τάφο τοῦ Ἰούλιου· τοῦ φάνηκαν ὑπέροχα, καὶ εἰδικὰ ὁ Μωυσῆς. Καὶ ὁ Καρδινάλιος τῆς Μάντουας εἶπε πὼς καὶ μόνο αὐτὴ ἡ μορφὴ ἔφτανε γιὰ νὰ τιμήση τὸν Πάπα Ἰούλιο. Κι ὅταν εἶδε τὰ προπαρασκευαστικὰ σχέδια γιὰ τὸ παρεκκλήσι, ὁ Πάπας πάλι πίεσε τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο νὰ μπῆ στὴν ὑπηρεσία του, καὶ τοῦ ὑποσχέθηκε νὰ κανονίση τὴν ὑπόθεση ὥστε ὁ Δούκας τοῦ Οὐρμπίνο νὰ ἱκανοποιηθῆ μὲ τρία ἀγάλματα, ἐνῶ τὰ ὑπόλοιπα θὰ τὰ ἔφτιαχναν καλοὶ τεχνίτες ἀπ' τὰ δικά του σχέδια. Ὁ δούκας δέχτηκε τὸ καινούριο συμφωνητικὸ καὶ τὸ ἔργο ὁλοκληρώθηκε καὶ στήθηκε, θαυμάσιο ἔργο, ἀλλὰ πολὺ μακριὰ ἀπ' τὸ πρῶτο σχέδιο. Κι ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος, μιὰ καὶ δὲν μποροῦσε νὰ κάνη ἀλλιῶς, ἀποφάσισε νὰ ὑπηρετήση τὸν Πάπα Παῦλο, ποὺ τοῦ εἶπε νὰ ἐκτελέση τὶς παραγγελίες τοῦ Κλήμη χωρὶς καμιὰ ἀλλαγή. Ὅταν ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος εἶχε συμπληρώσει γύρω στὰ τρία τέταρτα τοῦ ἔργου, ἦρθε ὁ Πάπας Παῦλος νὰ τὸ δῆ. Μαζί του ἦταν κι ὁ Κύριος Μπιάτζιο ντὰ Τσεζένα, ὁ τελετάρχης, ποὺ ὅταν τὸν ρώτησαν τὴ γνώμη του εἶπε πὼς δὲν τοῦ φαινόταν σωστὸ νὰ ὑπάρχουν τόσες γυμνὲς φιγοῦρες στὸ παρεκκλήσι τοῦ Πάπα. Αὐτὸ δυσαρέστησε τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο, ποὺ γιὰ νὰ τὸν ἐκδικηθῆ τὸν ζωγράφισε μόλις ἔφυγε σὰ Μίνωα, μ' ἕνα μεγάλο φίδι τυλιγμένο στὰ πόδια του κι ἕνα συρφετὸ διαβόλους ὁλόγυρά του. Παρ' ὅλα του τὰ παρακάλια καὶ στὸν Πάπα καὶ στὸν ἴδιο τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο, ὁ τελετάρχης δὲν κατάφερε νὰ τὸν πείση νὰ βγάλη τὸ φίδι. Ἐκεῖνο τὸν καιρὸ ὁ καλλιτέχνης ἔπεσε ἀπὸ τὴ σκαλωσιά, κι ἀπὸ ψηλὰ μάλιστα, καὶ χτύπησε τὸ πόδι του, ἀλλὰ δὲν ἐννοοῦσε νὰ φωνάξη γιατρό· τό 'μαθε ὁ Μαστρο-Μπάτσιο Ροντίνι, ὁ Φλωρεντινός, φίλος του κι ἔξυπνος γιατρός, τὸν λυπήθηκε καὶ πῆγε μιὰ μέρα καὶ χτύπησε τὴν πόρτα του. Καὶ καθὼς δὲν τοῦ ἀπάντησε κανείς, ἔσπασε τὴν πόρτα, μπῆκε στὸ δωμάτιο τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου, ποὺ εἶχε ἐγκαταλείψει τὸν ἀγώνα, καὶ στάθηκε ἀδύνατο νὰ φύγη ὥσπου νὰ γίνη ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος καλά. Ὅταν γιατρεύτηκε, τέλος, γύρισε στὴ ζωγραφική του καὶ δούλευε ἀδιάκοπα, ἴσαμε ποὺ τέλειωσε τὸ ἔργο σὲ



7

λίγους μῆνες κι ἐπαληθεύτηκαν τὰ λόγια τοῦ Δάντη: «Οἱ νεκροὶ φαίνονται νεκροὶ κι οἱ ζωντανοὶ ζωντανοί». Καὶ ὅταν ἀποκαλύφθηκε ἡ Δευτέρα Παρουσία, φάνηκε ὅτι ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος εἶχε ξεπεράσει ὄχι μόνο ὅλους τοὺς ζωγράφους ποὺ εἶχαν δουλέψει πρωτύτερα ἐκεῖ, παρὰ καὶ τὸ ἴδιο τὸ δικό του τὸ ἔργο στὴν ὀροφή. Τὴ Δευτέρα Παρουσία τὴ δούλευε ὀχτὼ χρόνια, καὶ τὴν ἀποκάλυψε τὸ 1541, τὴν ἡμέρα τῶν Χριστουγέννων, νομίζω, καὶ γέμισε ἔκσταση καὶ θαυμασμὸ ὅλη ἡ Ρώμη, ἢ μᾶλλον ὅλη ἡ οἰκουμένη· κι ἐγὼ ποὺ πῆγα ἐκείνη τὴ χρονιὰ στὴ Ρώμη ἔμεινα ἐκθαμβος.

Ἔπειτα ζωγράφισε γιὰ τὸν Πάπα Παῦλο τὴ Μεταστροφὴ τοῦ Ἁγίου Παύλου καὶ τὴ Σταύρωση τοῦ Ἁγίου Πέτρου. Αὐτὲς ἦταν οἱ τελευταῖες εἰκόνες ποὺ ζωγράφισε, σὲ ἡλικία ἑβδομηνταπέντε χρονῶν καὶ μὲ μεγάλο μόχθο, ὅπως μοῦ εἶπε· γιατὶ ἡ ζωγραφική, καὶ μάλιστα ἡ νωπογραφία, δὲν εἶναι δουλειὰ γιὰ γέρους ἀνθρώπους. Ἀλλὰ τὸ πνεῦμα του δὲν μποροῦσε νὰ μένη ἄπρακτο, καὶ ἀφοῦ δὲν ἦταν σὲ θέση νὰ ζωγραφίση, ἄρχισε νὰ δουλεύη ἕνα κομμάτι μάρμαρο. Ἤθελε νὰ φτιάξη τέσσερεις μορφὲς μεγαλύτερες ἀπ' τὸ φυσικό, γιὰ νὰ διασκεδάζη καὶ γιὰ νὰ περνᾶ ἡ ὥρα του κι ἀκόμα, καθὼς ἔλεγε, γιατὶ ἡ δουλειὰ μὲ τὸ σφυρὶ τὸν διατηροῦσε ὑγιῆ στὸ σῶμα. Τὸ ἔργο παρίστανε τὸ νεκρὸ Χριστό· ἔμεινε ἀτέλειωτο, παρόλο ποὺ σκόπευε νὰ παραγγείλη νὰ τὸ βάλουν στὸν τάφο του [...].

Ὁπωσδήποτε στάλθηκε στὸν κόσμο γιὰ νὰ γίνη παράδειγμα στοὺς ἀνθρώπους τῆς τέχνης, ὥστε νὰ διδαχτοῦν ἀπ' τὴ ζωὴ καὶ τὰ ἔργα του· κι ἐγώ, ποὺ πρέπει νὰ εὐχαριστῶ τὸ Θεὸ γιὰ μιὰ εὐτυχία σπάνια στοὺς ἀνθρώπους τοῦ ἐπαγγέλματός μας, λογαριάζω σὰ μιὰ ἀπ' τὶς μεγαλύτερες εὐλογίες ὅτι γεννήθηκα τὸν καιρὸ ποὺ ζοῦσε ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος, κι ὅτι θεωρήθηκα ἄξιος νὰ τὸν ἔχω δάσκαλό μου καὶ νὰ μοῦ φέρνεται σὰ φίλος στενός, ὅπως τὸ ξέρουν ὅλοι.

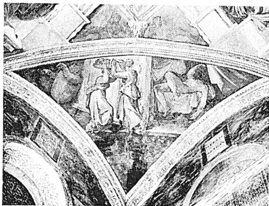
Συνοπτικὴ μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά:

Ρ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

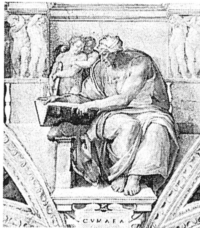
Οἱ πίνακες



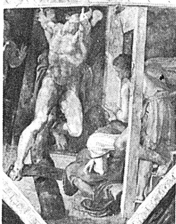
Ι. Η ΑΓΙΑ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ (διάμετρος 120 ἑκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι.* — Ὀνομάζεται καὶ *Tondo Doni*· εἶναι τὸ πρῶτο ζωγραφικὸ ἔργο τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου ποὺ γνωρίζουμε. Ἔγινε ἴσως γιὰ τοὺς γάμους τοῦ Ἄνιολο Ντόνι μὲ τὴ Μανταλένα Στρότσι (1503 ἢ 1504). Ὁ καλλιτέχνης θεωρεῖ τὴ ζωγραφικὴ «τόσο πιὸ πετυχημένη, ὅσο περισσότερο πλησιάζει στὸ ἀνάγλυφο».



ΙΙ. ΙΟΥΔΙΘ ΚΑΙ ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ (τοιχογραφία, 570 × 970 ἑκ. περίπου). *Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνα, Θόλος.* — Εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ τέσσερα γωνιαῖα σφαιρικὰ τρίγωνα τοῦ θόλου τῆς Καπέλλα Σιξτίνα μὲ τὰ «Θαύματα τῆς Σωτηρίας τοῦ Ἰσραήλ», καὶ συγκεκριμένα τὸ βορειοανατολικό. Στὰ ἄλλα τρία σφαιρικὰ τρίγωνα ἀπεικονίζονται ὁ *Δαυὶδ καὶ Γολιάθ*, ὁ *Χαλκοῦς Ὄφις* καὶ ἡ *Σταύρωση τοῦ Ἀμάν*.



ΙΙΙ. Η ΚΥΜΑΙΑ ΣΙΒΥΛΛΑ (τοιχογραφία, 375 × 380 ἑκ. περίπου). *Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνα, Θόλος.* — Οἱ Σίβυλλες καὶ οἱ Προφῆτες ποὺ προανάγγειλαν τὴν ἔλευση τοῦ Σωτῆρα ἐνσαρκώνουν τὰ στάδια τῆς προσμονῆς καὶ τῆς ἐλπίδας ὅλης τῆς ἀνθρωπότητας. Ἡ *Κυμαία Σίβυλλα* εἶναι ὅλο μεγαλοπρέπεια· τὰ βαθιὰ γερατειά της ταιριάζουν μὲ τοὺς γεροντότερους *Προφῆτες* τοῦ θόλου.



IV. Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ ΤΟΥ ΑΜΑΝ (τοιχογραφία, 585 × 985 ἑκ. περίπου, λεπτομέρεια). *Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνα, Θόλος.* — Κι αὐτὸ τὸ ἐπεισόδιο ἀνήκει στὶς σκηνὲς μὲ τὰ «Θαύματα τῆς Σωτηρίας τοῦ Ἰσραήλ». Βρίσκεται διαγώνια ἀπέναντι ἀπὸ τὸ ἄλλο σφαιρικὸ τρίγωνο μὲ τὴν *Ἰουδὶθ καὶ τὸν Ὀλοφέρνη*, δηλαδὴ στὴ νοτιοδυτικὴ γωνία, καὶ εἶναι ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ βιβλίο τῆς Ἐσθήρ.



V. ΙΟΥΔΙΘ ΚΑΙ ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ (τοιχογραφία, 570 × 970 ἑκ. περίπου, λεπτομέρεια). *Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνα, Θόλος.* — Ἡ περιληπτικὴ ἀφήγηση σημειώνει μονάχα τὶς πιὸ σημαντικὲς σκηνὲς τῆς δράσης. Τὸ ὕφος εἶναι ἐπίσημο καὶ λιτό· τὰ χρώματα, ἂν καὶ αὐστηρά, ἔχουν μιὰ ἀχνὴ ἁπαλότητα. Πολλοὶ ὑποστηρίζουν ὅτι τὸ κεφάλι τοῦ Ὀλοφέρνη ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ καλλιτέχνη.



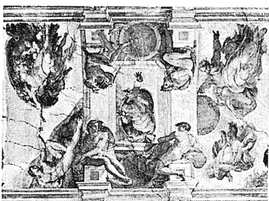
VI-VII. Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΑΔΑΜ (τοιχογραφία, 280 × 570 ἑκ. περίπου). *Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνα, Θόλος.* — Τὸ θέμα εἶναι ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὴ Γένεση (κεφ. 1, 26): «καὶ εἶπεν ὁ θεὸς Ποιήσωμεν ἄνθρωπον κατ' εἰκόνα ἡμετέραν καὶ καθ' ὁμοίωσιν». Ἡ εἰκονογραφικὴ ἑρμηνεία εἶχε τέτοια πρωτοτυπία ὥστε ἀπόκτησε ἀμέσως φανατικοὺς φίλους καὶ φανατικοὺς ἐχθρούς.



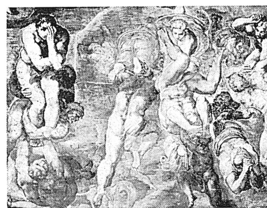
VIII. ΓΥΜΝΟ (IGNUDO) (τοιχογραφία, 100 × 100 ἑκ.). *Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνα, Θόλος.* — Εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ *Γυμνὰ* ποὺ περιβάλλουν τὴ *Μέθη τοῦ Νῶε*. Οἱ μορφὲς τῶν *Γυμνῶν* τῆς Καπέλλα Σιξτίνα εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ πολυσυζητημένες στὴν ἱστορία τῆς τέχνης: ἔχει ὑποστηριχτῆ ὅτι παριστάνουν καρυάτιδες, σκλάβους, ἀγγέλους, δαίμονες, ὅτι ἐνσαρκώνουν ἰδέες τοῦ Σαβοναρόλα, νεοπλατωνικὲς κλπ.



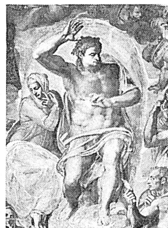
IX. Η ΠΕΡΣΙΚΗ ΣΙΒΥΛΛΑ (τοιχογραφία, 400 × 380 ἑκ. περίπου). *Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνα, Θόλος.* — Βρίσκεται ἀπέναντι ἀπὸ τὸν *Προφήτη Δανιήλ*· ἔχει τὴν πιὸ ζωηρὴ κίνηση ἀπ' ὅλες τὶς *Σίβυλλες* καὶ ξεχωρίζει ἀπὸ τὶς ἄλλες μορφὲς μὲ τὴν τολμηρὴ στροφὴ τοῦ κεφαλιοῦ της, καθὼς προσπαθεῖ νὰ φωτίση καλύτερα τὸ βιβλίο ποὺ διαβάζει μὲ μεγάλη προσήλωση.



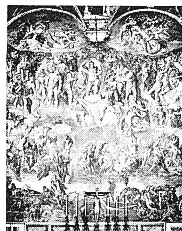
X-XI. ΕΠΕΙΣΟΔΙΑ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ — Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΑΔΑΜ, Η ΣΥΝΑΓΩΓΗ ΤΩΝ ΥΔΑΤΩΝ καὶ Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΩΝ ΑΣΤΕΡΩΝ (τοιχογραφία, 570 × 945 ἑκ.). *Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνα, Θόλος.* — Στὶς σκηνὲς αὐτές, τὶς τελευταῖες ποὺ ζωγραφίστηκαν στὸ θόλο, οἱ μορφὲς τοποθετοῦνται μὲ μεγαλύτερη ἄνεση στὸ χῶρο, τὰ χρώματα εἶναι πιὸ πλούσια καὶ ποικίλα.



XII. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ (τοιχογραφία, λεπτομέρεια μὲ Ὁμάδα Ἁμαρτωλῶν). *Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνα, τοῖχος τοῦ Βωμοῦ.* — Οἱ Ἁμαρτωλοὶ εἶναι οἱ πιὸ δραματικὲς μορφὲς τῆς *Δευτέρας Παρουσίας*. Ἡ τραγικότητά τους πλησιάζει τὸ ἀλλόκοτο, τόσο εἶναι ταραγμένη ἡ φαντασία τοῦ μεγάλου καλλιτέχνη. Ὅσο γιὰ τοὺς δαίμονες, οἱ ἀνατριχιαστικὲς μορφές τους προαναγγέλλουν τὸ μπαρόκ.



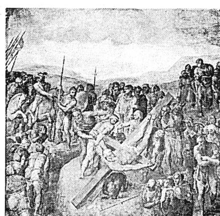
XIII. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ (τοιχογραφία, λεπτομέρεια μὲ τὸ Χριστὸ - Κριτὴ καὶ τὴν Παρθένο). *Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνα, τοῖχος τοῦ Βωμοῦ.* — Ἡ ἰδανικὴ τελειότητα τοῦ Χριστοῦ καὶ τὸ βάρος τῆς ἀνέκκλητης χειρονομίας του φαίνεται ὅτι δυσκόλεψαν τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο, σὰ νὰ τοῦ παρέλυσε τὸ χέρι ἡ φοβερὴ σημασία τῆς σκηνῆς. Ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ θυμίζει τὸ Δία τὸν Κεραύνιο.



XIV-XV. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ (τοιχογραφία, 1536-1541, 1700 × 1320 ἑκ.). *Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνα, τοῖχος τοῦ Βωμοῦ.* — Ἡ *Δευτέρα Παρουσία* ἔχει 314 μορφές. Ἀριστερὰ ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους ποὺ σαλπίζουν οἱ δίκαιοι ὁδηγοῦνται στὸν οὐρανὸ καὶ δεξιὰ οἱ ἁμαρτωλοὶ ρίχνονται στὴν κόλαση. Ἐπάνω ἀριστερὰ ὁ Σταυρὸς καὶ δεξιὰ ὁ Στῦλος τῆς Μαστίγωσης, σύμβολα τοῦ Πάθους.



XVI. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ (τοιχογραφία, λεπτομέρεια τῆς Ἀνάστασης τῆς Σάρκας). *Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνα, τοῖχος τοῦ Βωμοῦ.* — Στὸ κάτω ἀριστερὸ μέρος, ἀπέναντι ἀπὸ τὴ βάρκα τοῦ Χάροντα μὲ τοὺς Ἁμαρτωλούς, ἀπεικονίζεται ἡ Ἀνάσταση τῆς Σάρκας, κατὰ τὴ μεσαιωνικὴ εἰκονογραφικὴ παράδοση. Οἱ μορφὲς δὲν εἶναι μόνο ἀλλόκοτες· φτάνουν σὲ παραισθησιακὲς ἐκφράσεις.



XVII. Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΕΤΡΟΥ (τοιχογραφία, 625 × 661 ἑκ.). *Ρώμη, Καπέλλα Παολίνα.* — Τὸ ἐπεισόδιο, ποὺ δὲν περιγράφεται στὶς Πράξεις τῶν Ἀποστόλων, εἶναι παρμένο ἀπὸ τὸ «Χρυσὸ Θρύλο» τοῦ Γιάκοπο ντὰ Βοράτζινε (ποὺ καταγράφει τὴ μακρόχρονη παράδοση). Εἶναι τὸ τελευταῖο ζωγραφικὸ ἔργο τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου καὶ ἔγινε ἀνάμεσα στὰ 1546 καὶ 1550.



XVIII. Η ΜΕΤΑΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΑΥΛΟΥ (τοιχογραφία, 625 × 661 ἑκ., λεπτομέρεια). *Ρώμη, Καπέλλα Παολίνα.* — Ἡ τοιχογραφία, ποὺ ἔγινε ἀνάμεσα στὰ 1542 καὶ 1545, εἰκονογραφεῖ τὸ ἐπεισόδιο ποὺ περιγράφεται στὶς Πράξεις τῶν Ἀποστόλων (κεφ. 9, 3-5), μὲ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση τοῦ δέκατου τρίτου καὶ δέκατου τέταρτου αἰώνα.



XIX. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ (τοιχογραφία, λεπτομέρεια μὲ ἕναν Ἁμαρτωλό). *Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνα, τοῖχος τοῦ Βωμοῦ.* — Ἡ τραγικότητα τῆς μορφῆς αὐτῆς ἀνταποκρίνεται παραστατικὰ στὴν κατάσταση τοῦ ἀνθρώπου ποὺ δὲν ἔχει καμιὰ ἐλπίδα στοὺς αἰῶνες τῶν αἰώνων. Τὸ φίδι συμβολίζει ἴσως τὴν τύψη. Πολλοὶ ἔχουν θεωρήσει ὅτι τὸ σύμπλεγμα προαναγγέλλει ἄμεσα τὸν Γκόγια.



XX. Η ΔΕΛΦΙΚΗ ΣΙΒΥΛΛΑ (τοιχογραφία, 325 × 165 ἑκ. περίπου). *Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνα, Θόλος.* — Ἀπὸ τὴ σειρὰ μὲ τὶς πέντε Σίβυλλες, ἡ Δελφικὴ εἶναι ἡ ὡραιότερη καὶ ἡ πιὸ χαριτωμένη. Τὴν ἔχουν συνδέσει κατὰ καιροὺς μὲ τὴν Κασσάνδρα, τὸν ἑλληνικὸ κλασικὸ πολιτισμό, κλπ. Στὴν ἔκφραση συγγενεύει μὲ τὶς μορφὲς τῆς Παναγίας στὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου.



XXI. Η ΔΕΛΦΙΚΗ ΣΙΒΥΛΛΑ (τοιχογραφία, λεπτομέρεια). *Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνα, Θόλος.* — Τὰ κλασικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς *Δελφικῆς Σίβυλλας*, ποὺ ἀντιπαραθέτει τὴν ἀέρινη ὁμορφιά της στὴν αὐστηρότητα τῆς *Κυμαίας*, εἶναι κάπως ἀλλοιωμένα ἀπὸ τὴν προφητικὴ διέγερση. Ἡ μορφὴ βρίσκεται ἀνάμεσα στὸ ἀρχαῖο ἰδανικὸ τοῦ κάλλους καὶ στὶς νέες αἰσθητικὲς ἀνησυχίες.

I



II



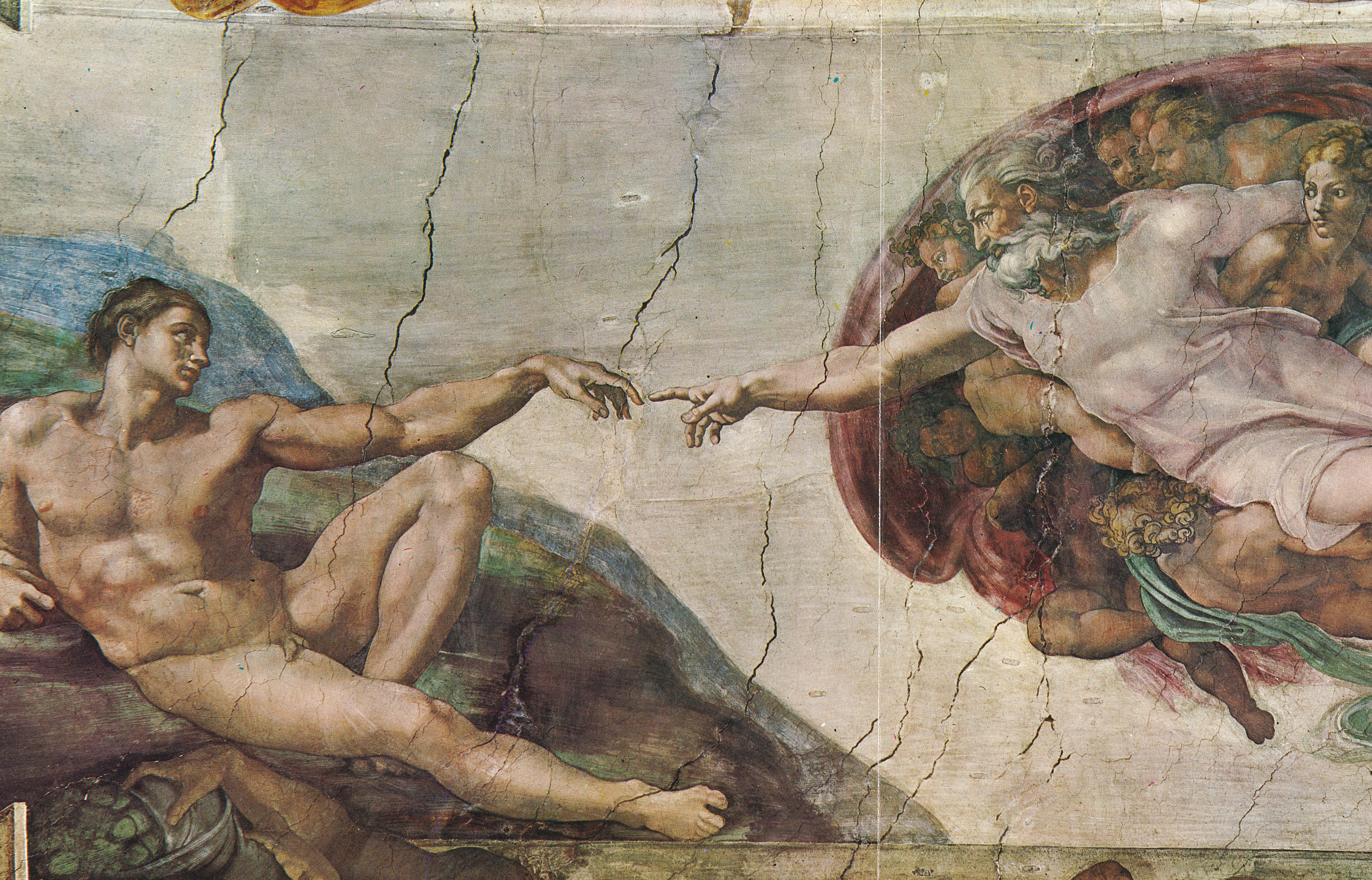

CVMAEA







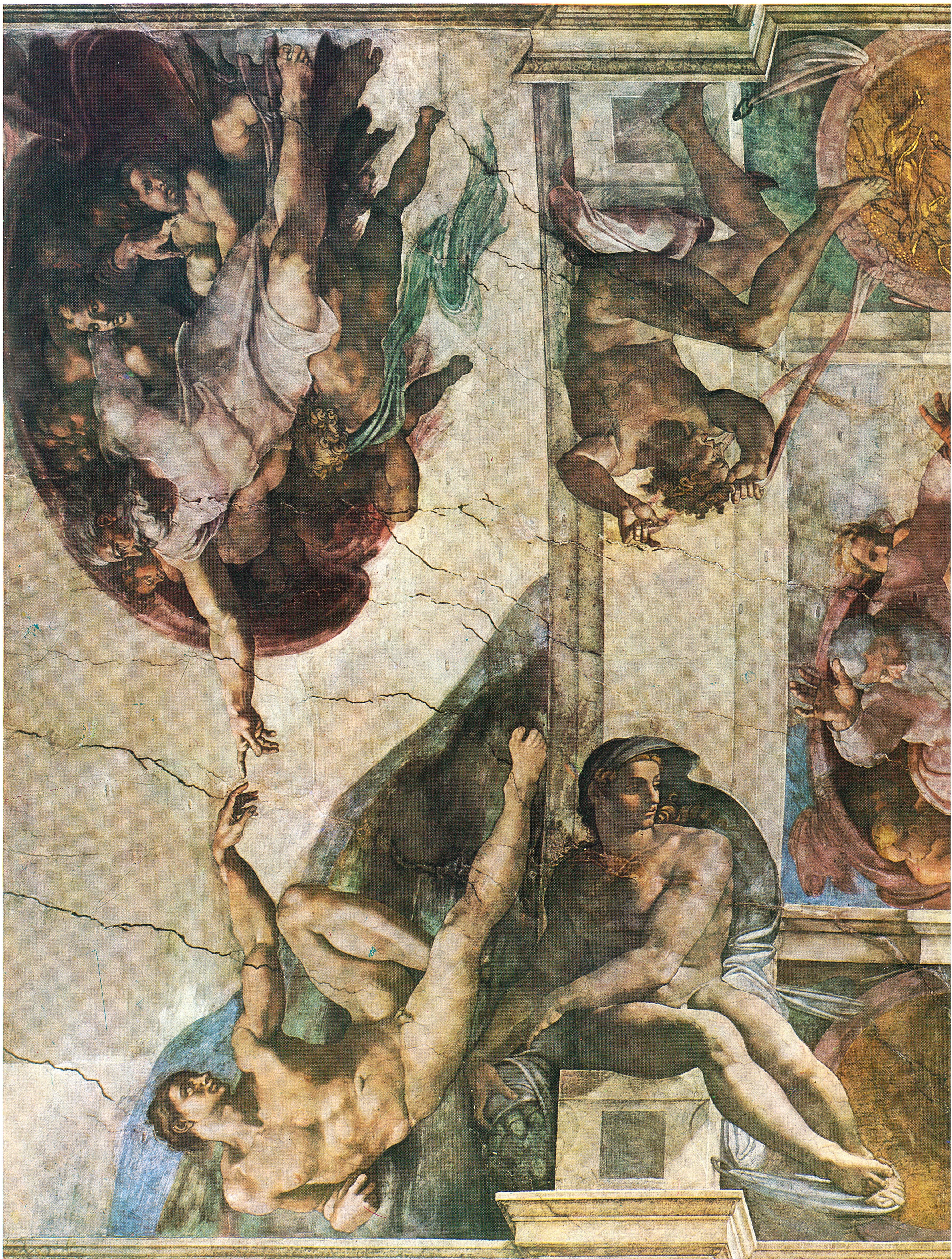




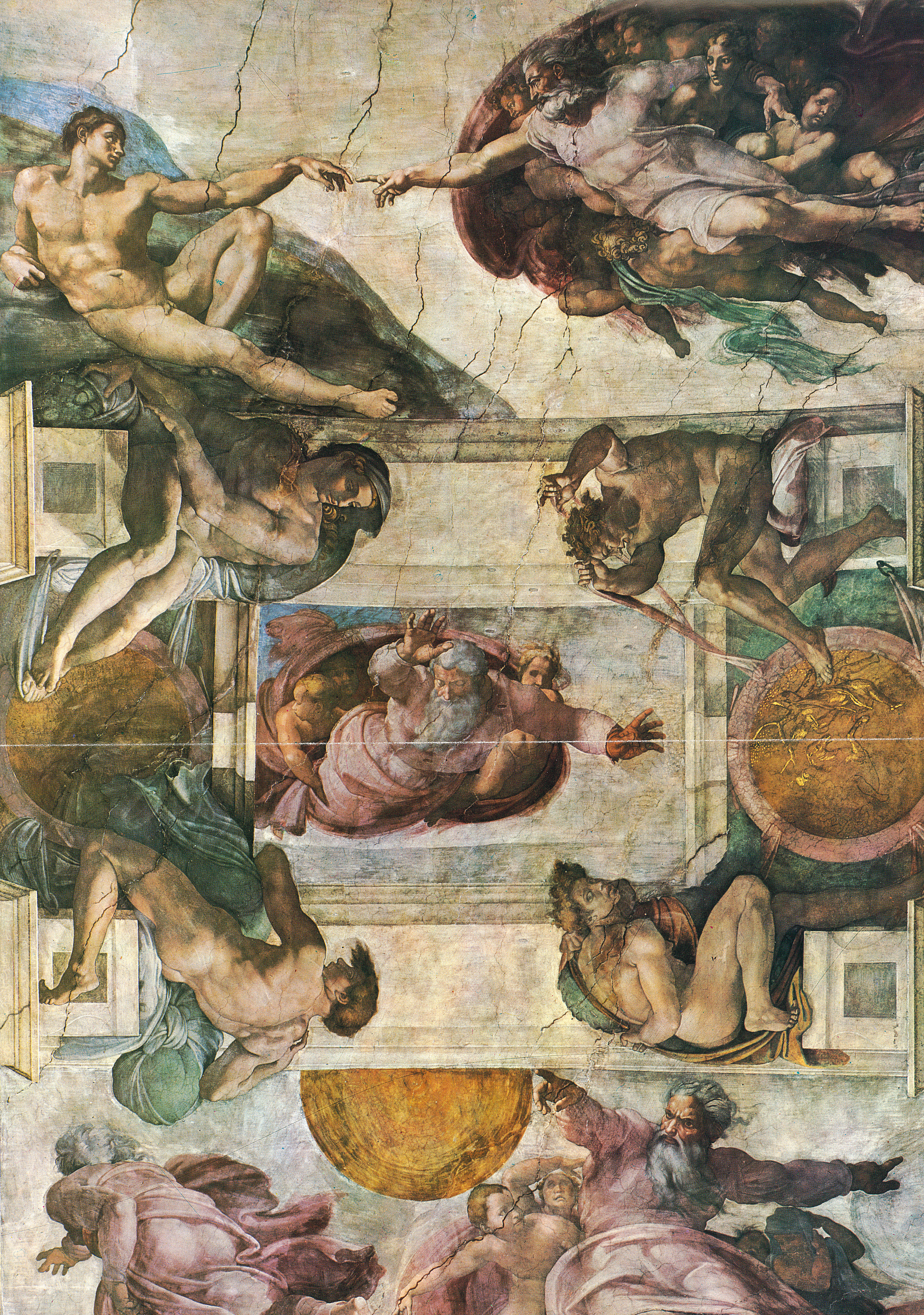


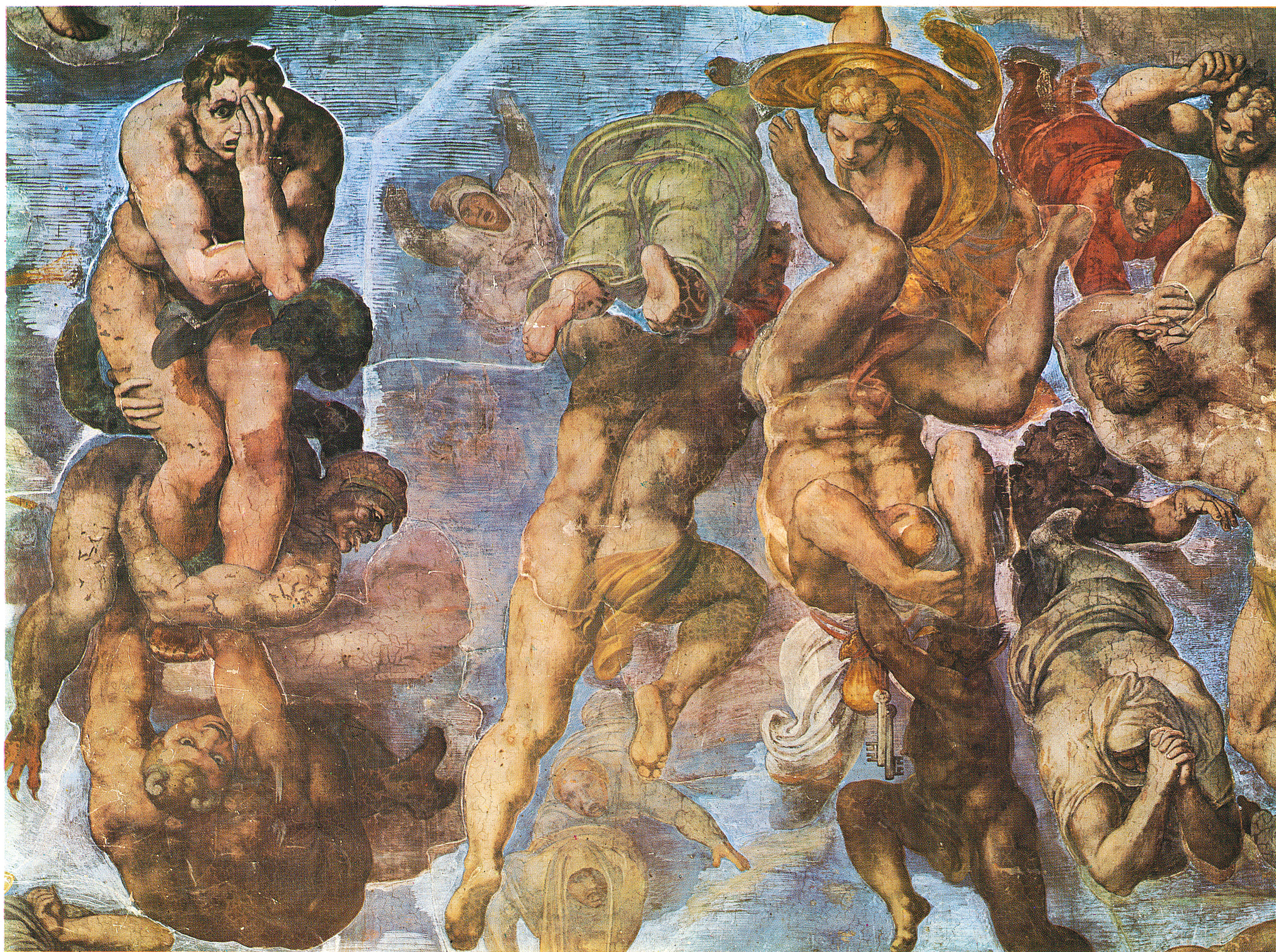


x

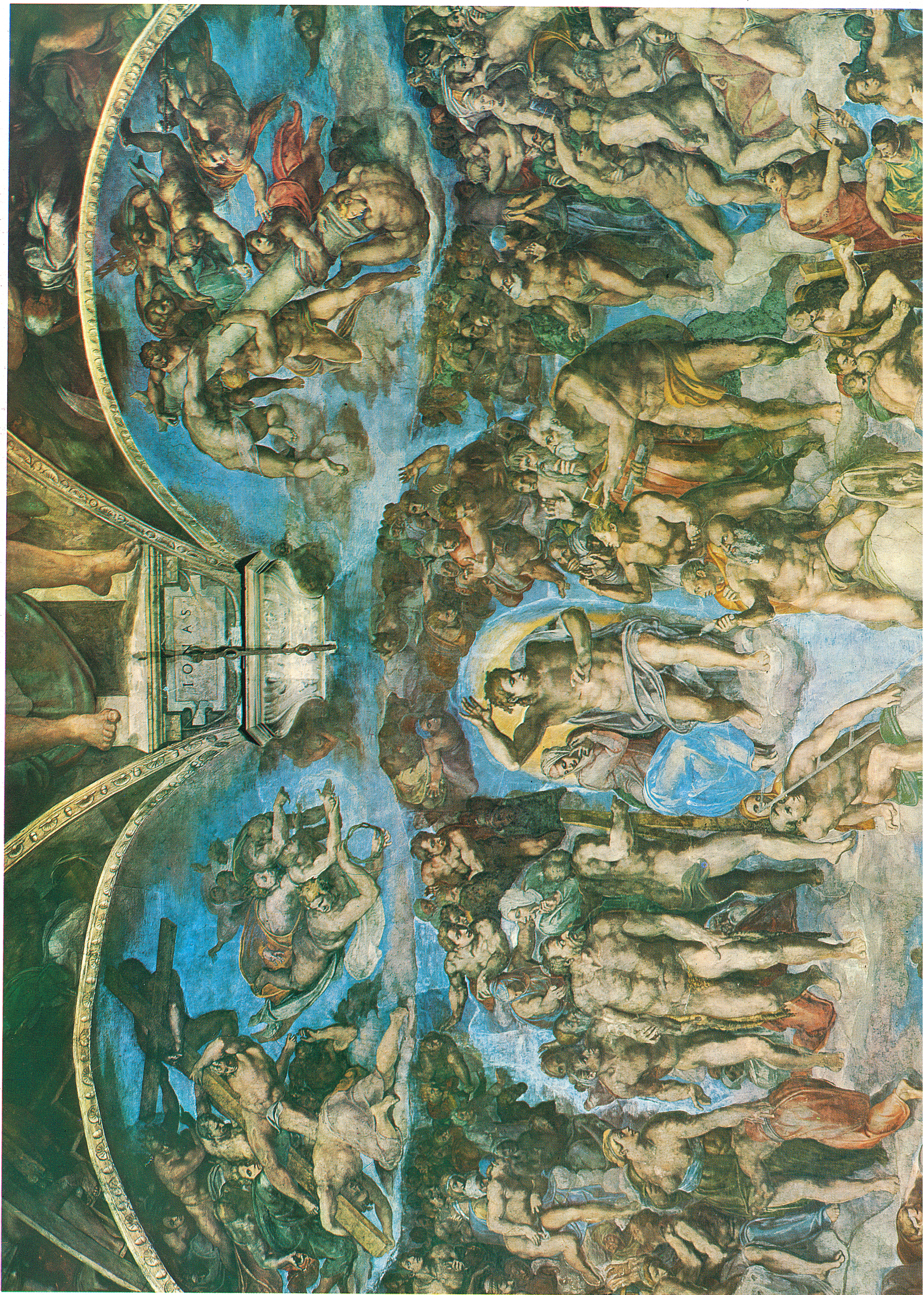


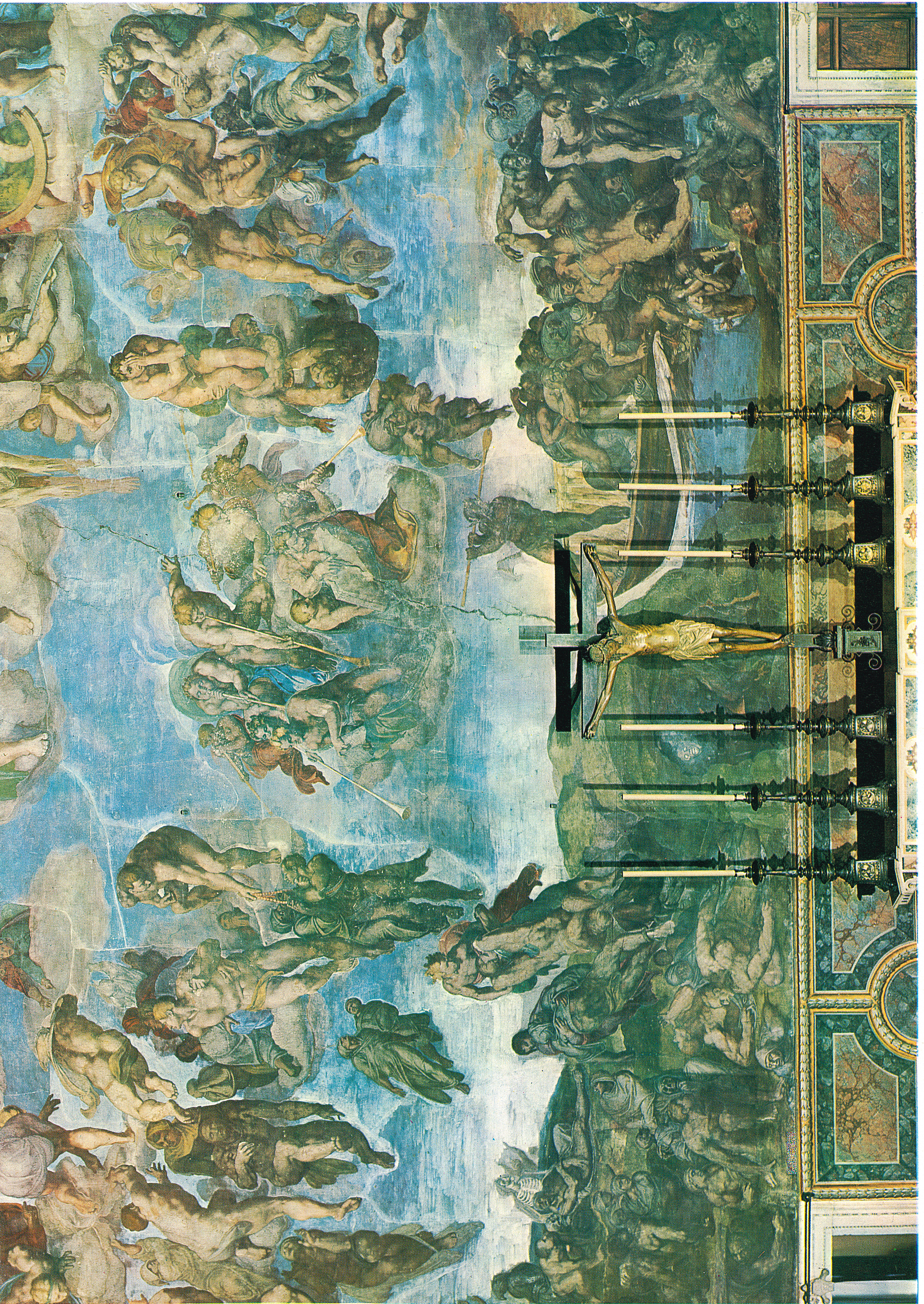








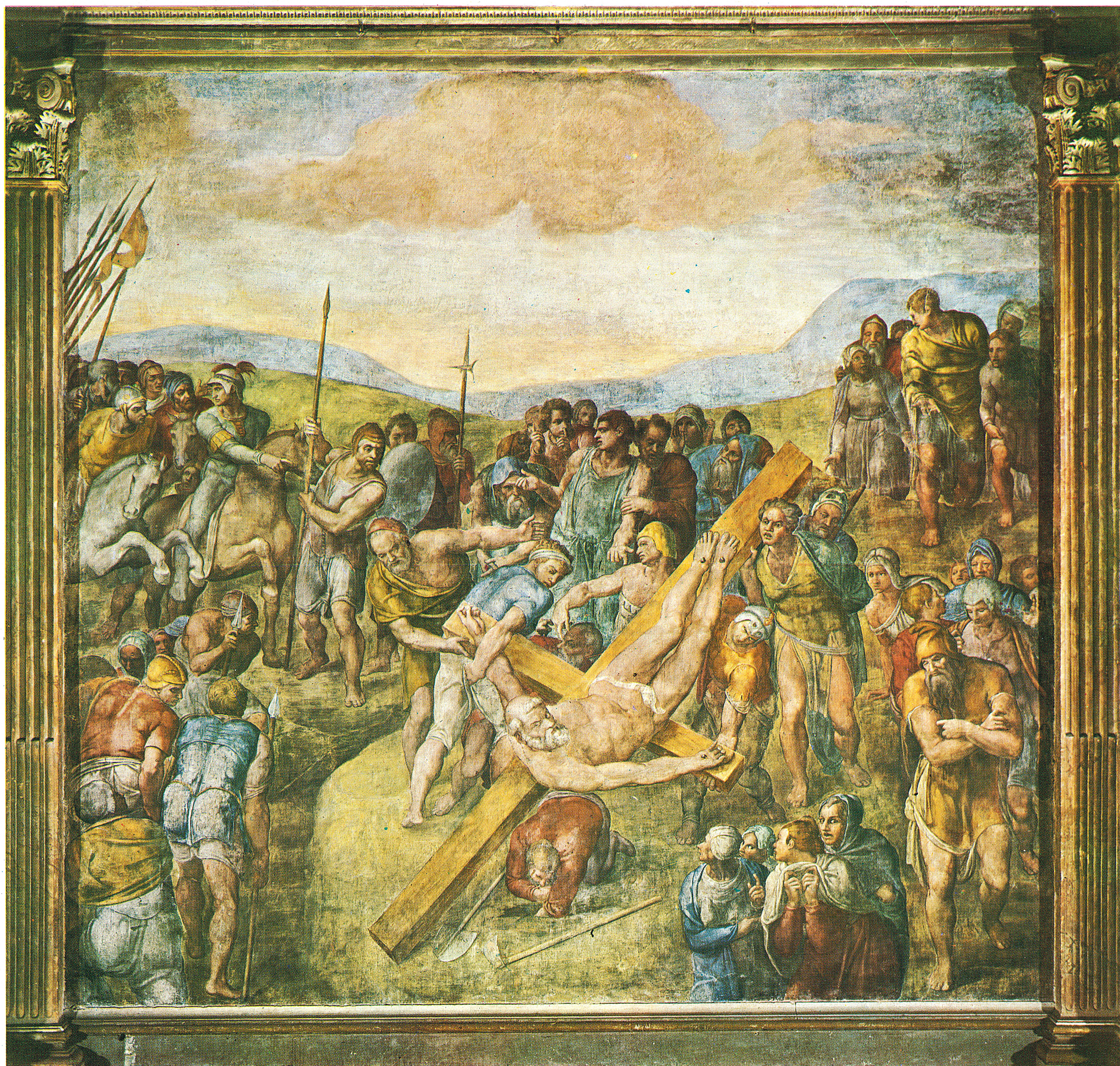

IONAS



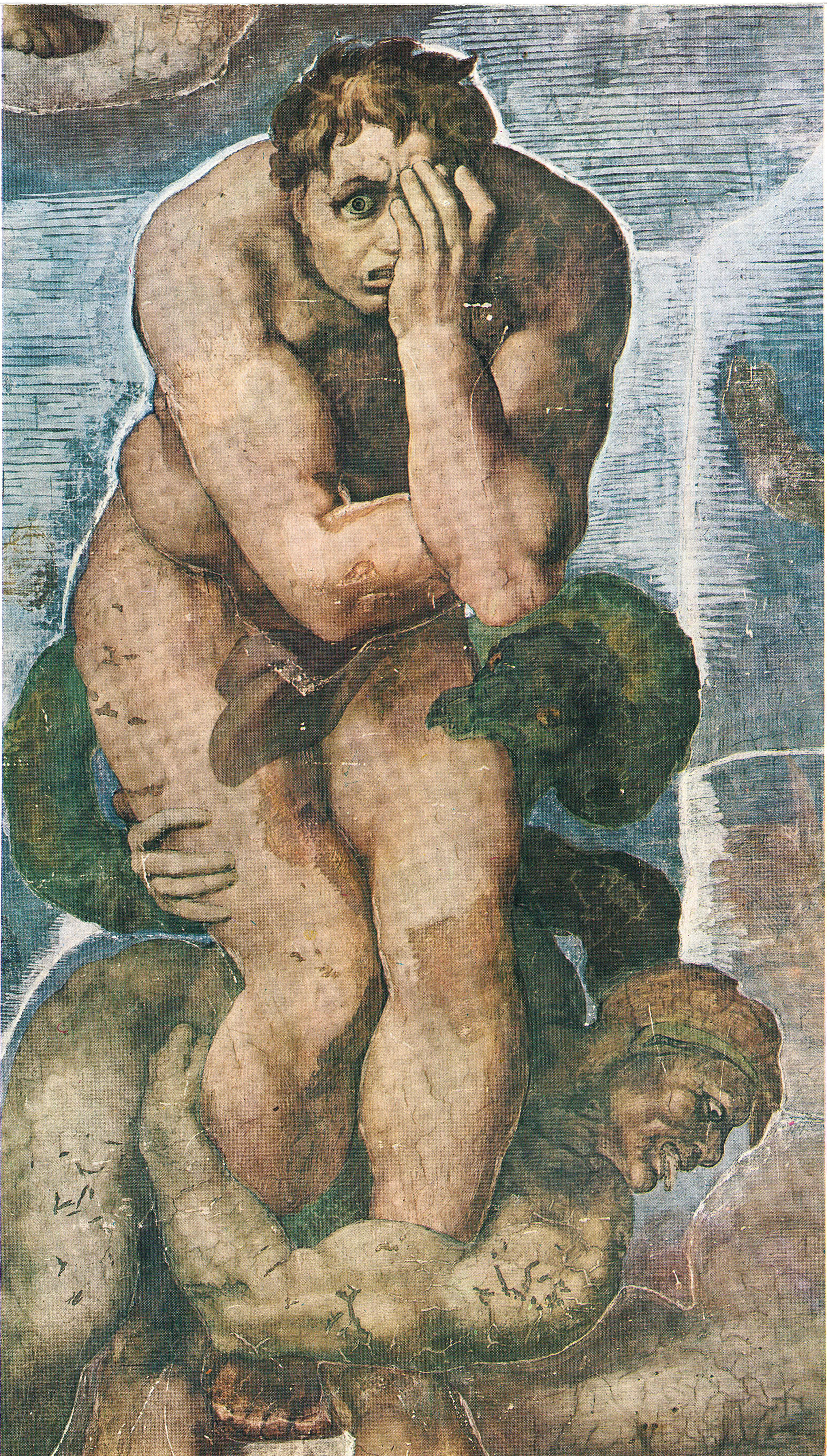



IONAS











Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου.

Τὸ τεῦχος ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ (44) περιέχει 12 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδὴ 4 ἔγχρωμες εἰκόνες ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ζωγράφου ποὺ βρίσκονται στὰ Ἑλληνικὰ Μουσεῖα καὶ 8 σελίδες μὲ κείμενα τῶν Νίκου Καζαντζάκη, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Κωνσταντίνου Δ. Μέρτζιου, Ἀλέξανδρου Γ. Ξύδη, Κώστα Οὐράνη, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Παντελῆ Πρεβελάκη καὶ Μανόλη Χατζηδάκη.

Τὸ τεῦχος ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ (45) περιέχει 8 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδὴ 4 ἔγχρωμες εἰκόνες καὶ 4 σελίδες μὲ κείμενα.

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουάρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ 16. Τζιόττο α΄ 17. Τζιόττο β΄ 18. Πάολο Οὐτσέλλο 19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντὲρ Βάυντεν 22. Μποττιτσέλλι 23. Φρὰ Ἀντζέλικο 24. Φιλίππο Λίππι 25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα 28. Ἱερώνυμος Μπὸς 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι. 31. Ραφαὴλ α΄ 32. Ραφαὴλ β΄ 33. Ντύρερ 34. Χόλμπαϊν 35. Μπρέγκελ 36. Καρπάτσιο 37. Τζιορτζιόνε 38. Τισιανὸς α΄ 39. Τισιανὸς β΄ 40. Βερονέζε 41. Καραβάτζιο 42. Γκρύνεβαλντ 43. Τιντορέττο 44. Ἐλ Γκρέκο

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Γ΄ ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.
2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 31-45 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.
3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ᾽ ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος-βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῆ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπικὴ σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τισιανὸς	Πικάσσο
Ροῦμπενς	Μοντιλιάνι
Βελάσκεθ	Ντὲ Κίρικο
Ρέμπραντ	Γύζης
Γκόγια	Λύτρας
Νταβὶντ	Βολανάκης
Ματὶς	Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.